

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

LUCAS BANDEIRA DE MELO CARVALHO

**JORNALISMO SOBRE LITERATURA:
ENTRE CRÍTICA E REPORTAGEM**

**RIO DE JANEIRO
2004**

LUCAS BANDEIRA DE MELO CARVALHO

**JORNALISMO SOBRE LITERATURA:
ENTRE CRÍTICA E REPORTAGEM**

UFRJ / GRADUAÇÃO

Monografia de conclusão de curso apresentada na Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof Mestre Paulo Roberto Pires.

CFCH/ECO
2004

LUCAS BANDEIRA DE MELO CARVALHO

**JORNALISMO SOBRE LITERATURA:
ENTRE CRÍTICA E REPORTAGEM**

Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2004.

Prof Mestre Paulo Roberto Pires – Orientador - UFRJ

Prof^a. Doutora Beatriz Resende

Prof^a. Doutora Ieda Tucherman

RESUMO

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Jornalismo sobre literatura: entre crítica e reportagem. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

Jornalismo sobre literatura. Os gêneros e subgêneros de texto sobre literatura na imprensa. Estudamos o desenvolvimento histórico dos discursos crítico e do jornalístico no mundo. Relacionamos este desenvolvimento com a História da crítica e do jornalismo no Brasil, descobrindo semelhanças e diferenças. Analisamos textos da imprensa brasileira sobre literatura, constatando a sua atual variedade e a dificuldade de estabelecer os limites entre os gêneros. Através da comparação entre a História do jornalismo e da crítica e a atual realidade do jornalismo sobre literatura, constatamos que, a partir dos cadernos sobre literatura, diferentes instituições, como a imprensa e a universidade, podem aumentar o diálogo e a influência mútua.

ABSTRACT

CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Jornalismo sobre literatura: entre crítica e reportagem. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

Journalism about literature. The genres and subgenres of text about literature at press. We study the historical development of critical e journalistic discourse since modern period. We related this development with the history of critics and journalism in Brazil, finding out similarities and differences between both processes. We have analyzed texts from Brazilian press about literature, concluding its current variety and the difficulty of establishing the limit among the genres of journalism. Through the comparison between the history of journalism and critic and the current reality of journalism about literature, we concluded that, from the cultural magazines, different institutions, as the press and the university, can increase the dialog and mutual influence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 DISCURSO LITERÁRIO, CRÍTICO E JORNALÍSTICO	12
2.1 O DISCURSO CRÍTICO	14
2.2 O DISCURSO JORNALÍSTICO	17
2.3 CRÍTICA E JORNALISMO: FILHOS DA MODERNIDADE	21
2.4 O JORNALISMO SOBRE LITERATURA: ENTRE CRÍTICA E JORNALISMO	22
3 O JORNALISMO SOBRE LITERATURA NO BRASIL	26
3.1 A GÊNESE DO MODERNO JORNALISMO BRASILEIRO	26
3.2 A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA MODERNA	30
4 BUDAPESTE: ANÁLISE DA COBERTURA DE UM EVENTO LITERÁRIO	37
4.1 MARCAS TEXTUAIS OU MARCOS GENÉRICOS	39
4.1.1 Biografismo	39
4.1.2 Fecho-de-ouro e fecho conclusivo	42
4.1.3 Informação e avaliação	44
4.1.4 Informação: curiosidades, desvio temático, enquadramento	46
4.1.5 Linguagens	48
4.1.6 Exceção: gancho	49
4.2 SUBGÊNEROS DO JORNALISMO SOBRE LITERATURA	49
4.2.1 Crônica	50
4.2.2 Reportagem	51
4.2.3 Perfil jornalístico e perfil literário	53
4.2.4 Crítica, resenha ou “impressionismo”?	55
4.2.5 Existe crítica jornalística?	56
5. CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	60
ANEXOS	63

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – FOLHA DE S. PAULO	64
ANEXO B – JORNAL DO BRASIL	66
ANEXO C – O GLOBO	68
ANEXO D – REVISTA VEJA	72

*Às pessoas que me apresentaram as obras de Julio
Cotázar, Paulo Mendes Campos, Roland Barthes, Ingmar
Bergman, Modest Mussorgsky, João Gilberto e Jimmy
Page,*

aos meus familiares e amigos próximos,

a Maria Alice,

a todos da Escola de Comunicação,

ao meu orientador, Prof. Paulo Roberto Pires.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tenta dar respostas a questões que sempre me interessaram, ou melhor, me importunaram. Estas questões estão relacionadas à carreira que escolhi, o jornalismo, e a uma das minhas maiores paixões, a literatura. Afinal, perguntava-me, o que é possível fazer no jornalismo sobre literatura, o que tem algum valor para o leitor e para a literatura, o que eu quero fazer se for atuar profissionalmente nesta área do jornalismo? Muito se critica o jornalismo sobre literatura. Escritores, professores universitários e eu mesmo vemos defeitos nos cadernos sobre literatura, mas nos indignamos se estes diminuem de tamanho. Por que, então, não fazemos algo para melhorar esse jornalismo?

Para esclarecer estas dúvidas, ligadas intrinsecamente aos caminhos que escolherei para minha vida, o caminho não parecia ser realizar mais uma crítica do jornalismo. Melhor seria entender o que é feito nesses cadernos, a que eles se propõem, qual a função dos diferentes gêneros que convivem nessas páginas. A solução seria, logo, distinguir os dois principais gêneros do jornalismo sobre literatura, extremos que co-habitam os jornais, não sem se misturarem. Estes gêneros são a crítica e a reportagem.

O tema pareceu-me ainda mais importante porque o jornalismo sobre literatura é um lugar de convergência de diferentes assuntos e gêneros de discurso. Para uma pessoa como eu, que preza às vezes mais o que significa a forma pela qual o escritor ou jornalista aborda seu material do que pela sua capacidade de apuração, o jornalismo sobre literatura assemelha-se a um possível laboratório de experimentação da escrita. Em reportagens, preferi sempre aquela que tratava o personagem como sujeito, não como mera ilustração ou como número. O que se vê, algumas vezes, no jornalismo dos cadernos culturais, é um personagem que tem passado, uma história, que se constitui aos poucos, não apenas um artifício para tornar a reportagem atraente.

Uma vez que este laboratório de linguagem está no interior do discurso jornalístico, ele pode ser um foco de contaminação do jornalismo como um todo pela liberdade e heterogeneidade discursiva. Mas é, também, uma fonte de irradiação de características do jornalismo para outros discursos. A voracidade temática, isto é, a assimilação de tudo que se apresenta como atual, que muitas vezes falta ao discurso acadêmico, é quase uma norma do jornalismo. Da mesma forma, a relativa democratização da leitura, a divulgação da literatura, é realizada pelo jornal, não pela universidade.

Por isso, o jornalismo sobre literatura deve ser rico, capaz de informar o público e avaliar a literatura, para que o jornal não seja um mero registro do mercado editorial, mas um

fomentador de discussão e um formador de público. Este trabalho foi escrito acreditando nestas potencialidades do objeto estudado. Desta forma, não foi uma busca por identificar como deveria ser o jornalismo sobre literatura, mas sim uma tentativa de contemplar a pluralidade de vozes que este jornalismo comporta.

Trabalhei supondo que, mesmo nos textos mais homogêneos, o jornalismo sobre literatura sempre impuro. No jornal, os diferentes subgêneros costumam ter delimitações precisas. A crônica política, por exemplo, aparece em boxes. Os artigos argumentativos têm lugar nas páginas da editoria de opinião. No jornalismo sobre literatura, estas divisões são mais sutis. Entre os dois gêneros principais e opostos, a crítica e a reportagem, existem outros subgêneros mistos: a resenha, a crônica, o perfil e a crítica impressionista. E, ainda que se consiga determinar a que gênero certo texto pertence, ainda restará, em seu interior, fortes características de outros.

Tentei, no segundo capítulo, apresentar historicamente como se formatam o discurso jornalístico e o discurso crítico, assim como sob a égide de quais funções estes processos de realizaram. Para o estudo do discurso jornalístico, foram essenciais os livros *Mudança estrutural da esfera pública*, de Jürgen Habermas, e *A opinião e as massas*, livro escrito no final do século XIX por Gabriel Tarde. No tópico dedicado à crítica, foram utilizados textos dos autores Michael Haar e Jérôme Roger.

No terceiro capítulo, a proposta foi transportar a discussão sobre os discursos para a realidade histórica brasileira. Para acompanhar o processo de desenvolvimento destes discursos no Brasil, utilizei os livros *Papéis colados*, de Flora Süssekind, e *A imprensa em transição*, organizado pela historiadora Alzira Alves de Abreu, além de consultar obras de críticos que, de diferentes formas, contribuíram para o estabelecimento da crítica brasileira, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho.

Por fim, no quarto capítulo, foram analisados textos atuais sobre literatura. Na escolha deste *corpus*, considerei necessária a reunião de um pequeno número de textos, reportagens, críticas, resenhas e exemplares de demais subgêneros, para que pudesse ser feito um cruzamento das características textuais e das funções entre subgêneros. Seria, assim, possível entender como certo recurso, ao ser transplantado de uma crítica para uma reportagem, por exemplo, transforma-se, refuncionaliza-se.

Para que fosse possível este recorte, escolhi a cobertura de um evento, ou seja, de um lançamento literário que fosse abordado com grande espaço por diferentes jornais e revistas. O evento escolhido foi o lançamento do romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Esta escolha pareceu-me pertinente apesar e por causa das particularidades do livro e do autor. Chico

Buarque, embora escreva peças de teatro e romances desde os anos 60, é mais conhecido como compositor, letrista e cantor. Muito respeitado nestas funções, suas incursões na prosa de ficção são encaradas ou de forma “restritiva” – por ser músico, ele não teria o direito de escrever ficção – ou complacente. O músico consagrado, quando passa para o campo da literatura, é visto como um indivíduo famoso que escreve.

Budapeste, entretanto, foi encarado por muitos como um livro importante para a literatura brasileira. Este julgamento não impediu, todavia, que muitas pessoas ainda subordinassem a leitura do romance à figura musical do autor. Este costume de associar a obra à biografia do autor, que não é raro no jornalismo sobre literatura brasileiro, certamente se acentua quando o autor tem uma história na cultura nacional como tem Chico Buarque.

Com o evento escolhido, faltava a escolha de jornais e revistas. Os critérios para a seleção foram a representatividade dos veículos nas principais cidades brasileiras. *O Globo* e o *Jornal do Brasil* são os dois principais jornais cariocas, ao lado do jornal *O Dia* e do *Extra*. Estes dois últimos, no entanto, não cobrem literatura como os primeiros. Assim, não eram representativos do campo que analisamos e do público literário. Entre os jornais de São Paulo, optei por utilizar apenas a *Folha de S. Paulo*, excluindo o *Estado de S. Paulo*. A razão foi não aumentar muito a quantidade de matérias a serem analisadas. A *Folha* foi escolhida devido ao espaço que dedica à literatura, mais expressivo do que aquele que o *Estado* dedicava antes da reforma gráfica implementada em novembro de 2004. Além disso, dei preferência aos jornais cariocas por uma questão de proximidade geográfica com a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também utilizei uma matéria da revista *Veja*, por ser a revista semanal – ou seja, não especializada – de maior vendagem no país. Esta matéria é a única que não foi publicada no dia 14 de setembro de 2003, mas sim no dia 17 de setembro, por ser a revista semanal.

É necessário esclarecer que as matérias analisadas foram publicadas em um domingo. Os jornais que possuem um caderno especial para literatura – *Idéias* do *Jornal do Brasil* e *Prosa & Verso* do jornal *O Globo* – os publicam aos sábados. Assim, todas as matérias de jornais diários analisadas foram publicadas nos cadernos culturais. Isto não invalida a análise por dois motivos. Primeiro, porque ocorre um nivelamento, já que a *Folha* não possui um caderno literário, mas apenas um caderno de ensaios, o *Mais!* Segundo, porque a mudança de caderno não altera a forma da matéria. Podemos ver, em cadernos literários, reportagens principais, e vimos, nos cadernos de cultura, matérias assinadas por críticos que costumam escrever nos cadernos literários.

Neste quarto capítulo, como na introdução, utilizei em grande parte a primeira pessoa do singular. Isto me pareceu válido porque o percurso de pesquisa e escrita do trabalho foi

extremamente pessoal. No processo de seleção e análise das matérias, reportagens, resenhas, crônicas e críticas, foram muito importantes as escolhas individuais, inclusive relacionando estas leituras à minha leitura do romance *Budapeste*.

Em todos os capítulos, utilizei alguns conceitos de teóricos da Análise do Discurso, principalmente Milton José Pinto e Norman Fairclough. As análises históricas sobre crítica e certos conceitos formulados por Roland Barthes foram também utilizados em todas as partes do trabalho.

Da forma como foi realizada, esta análise não pretendeu ser uma exaustão do tema, extremamente rico, passível de ser estudado por diversas perspectivas. A escolha do corte determinou uma análise circunstancial, mas que, relacionada com o processo de formação dos discursos crítico e jornalístico, pode refletir sobre os movimentos, mudanças e possibilidades do jornalismo sobre literatura.

2 DISCURSO LITERÁRIO, CRÍTICO E JORNALÍSTICO

O jornalismo, em seus aproximadamente cinco séculos de vida, construiu para si um conjunto de normas de escrita que culminam naquilo que, hoje, chamamos de gênero reportagem. Entretanto, não há uma uniformidade de escrita nos jornais. Os textos que tematizam a arte em geral e, particularmente, a literatura são como corpos estranhos nesta produção. Desobedecem a várias das regras internas e consagradas do gênero jornalístico, tanto de estilo quanto de angulação e de posicionamento em relação ao objeto. Isso porque este subgênero, o jornalismo cultural – ou *jornalismo sobre literatura*¹ –, está sempre na fronteira entre a reportagem e outro gênero.

Mesmo em seu interior, o jornalismo sobre literatura não é homogêneo. O caráter de suplementariedade² dos cadernos literários em relação ao jornal também funciona como uma autorização à hibridização de gêneros, seja entre o jornalismo e a crônica, seja entre o jornalismo e o ensaio crítico. Desta forma, podemos localizar, genericamente, o jornalismo sobre literatura como o lugar de encontro dos discursos jornalístico, literário e crítico, em que estes elementos se combinam de maneiras diversas, dando forma a textos que variam entre os extremos do ensaio crítico e da reportagem.

A delimitação desses gêneros e dos subgêneros dá-se pela determinação de suas características e funções preponderantes, ou seja, pelo que o lingüista Roman Jakobson chama de *dominante*. Para Jakobson, o dominante é o elemento central de um trabalho, que “regulamenta, determina e transforma os outros componentes” e que, por sua vez, é determinado historicamente.³ Apesar de não pretendermos fazer uma descrição de todas as possibilidades e combinações de elementos desse gênero de discurso jornalístico, o conceito de dominante serve para procurarmos construir o desenvolvimento dos gêneros crítico e jornalístico e da relação atual entre os elementos constitutivos dos gêneros, subgêneros e de suas hibridizações.

¹ Utilizaremos “jornalismo sobre literatura” como a atividade jornalística cujo tema é a literatura e o texto resultante dessa atividade. Mais à frente, utilizaremos “jornalismo literário” como a fase do jornalismo anterior ao estabelecimento dos jornais como empresas capitalistas, a partir de um conceito de Jürgen Habermas. Outro significado possível para “jornalismo literário”, que não utilizaremos aqui, é uma vertente jornalística que utiliza técnicas literárias.

² “(...) Complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto sem o complemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais”. SANTIAGO, Silviano *apud* ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50”. In: ABREU, Alzira Alves de *et al.* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 21.

³ JAKOBSON, Roman. “O dominante”. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 511-518.

Os subgêneros híbridos são lugares privilegiados do campo discursivo. Como afirma Norman Fairclough,

a intertextualidade [no que o autor inclui os gêneros mistos ou híbridos] (...) constitui a criatividade como opção. A mudança envolve formas de transgressão, o cruzamento de fronteiras, tais como a reunião de convenções existentes em novas combinações, ou a sua exploração em situações que geralmente as proíbem.⁴

Ou seja, o jornalismo sobre literatura, por seu caráter híbrido, pode ser um campo de mudança discursiva.

Por um lado, o aspecto crítico dos textos pode iniciar uma transformação na crítica literária, em grande parte restrita às publicações acadêmicas. Como disse Ledo Ivo em entrevista a Alzira Alves de Abreu, “a crítica literária desapareceu dos jornais; atualmente [em 1993, ano da entrevista], segundo ele, o que existe é a literatura de resenha”.⁵ Assim, a partir de uma atividade ao mesmo tempo crítica e jornalística, o jornalismo sobre literatura pode tornar-se mais crítico e a crítica pode ser levada a se preocupar com as temáticas do presente. Por outro lado, a liberdade de linguagem pode problematizar convenções do gênero jornalístico, como a objetividade e o distanciamento, mitos de um jornalismo que se quer imparcial, mas que desconhece que a angulação, a seleção de dados e a busca por objetividade de uma matéria já são uma tomada de posição. Muitos jornalistas e professores ainda acreditam que é possível uma linguagem neutra, não reconhecem que “escrever é *já* organizar o mundo, é *já* pensar”,⁶ que cada linguagem revela uma visão de mundo, uma consciência e as próprias relações sociais. Como afirma Norman Fairclough, ocorre uma “tecnologização do discurso”, em que “tecnologias discursivas, como a entrevista e a terapia, são tratadas como técnicas ou habilidades livres de contexto, que podem ser aplicadas em vários domínios diferenciados”.⁷ Podemos dizer que a técnica do texto jornalístico também faz parte dessa tendência do discurso em tornar-se técnico e impessoal, sem *estilo*.

Uma frase do professor da Universidade Federal de Santa Catarina Nilson Lage ilustra bem a defesa da técnica norte-americana de linguagem jornalística:

⁴ FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001, p. 127.

⁵ AREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50”. In: ABREU, Alzira Alves de et al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.36.

⁶ BARTHES, Roland. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.202.

⁷ FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001, p. 26-27.

Mesmo os críticos mais veementes do positivismo ou do funcionalismo – como é o caso dos sistemas de informação da Igreja Católica ou da União Soviética, enquanto ela existiu – terminaram adotando as normas básicas da escola americana para a produção de notícias e reportagens jornalísticas. Elas são *versáteis o bastante para conviver com diferentes ideologias*.⁸

Lage não parte do princípio de que adotar uma linguagem é já adotar, mesmo que parcial ou contraditoriamente, uma ideologia.

Devido a essa importância que enxergamos nesses cadernos, literários ou não, achamos relevante analisar qual o lugar do crítico/jornalista, do leitor e, principalmente, da literatura nesses suplementos. Para realizarmos tal tarefa, realizamos uma reconstituição da gênese do discurso crítico – fruto de uma laicização da arte – e do discurso jornalístico, para delimitarmos nosso objeto de análise, ou seja, quais as variações do jornalismo sobre literatura na imprensa brasileira hoje.

2.1 O DISCURSO CRÍTICO

O escritor e o crítico se juntam na mesma condição difícil, diante do mesmo objeto: a linguagem.

Roland Barthes⁹

Primeiro, surgiu a literatura, como a atividade necessariamente dupla de escrita e leitura. Os egípcios já registravam alguns contos em seus monumentos aos mortos. “O fundo de uma pirâmide já encerrava o primeiro conto policial”, datado do século XIV a.C.¹⁰ Esse embrião de literatura, no entanto, não demandava a avaliação de um público para se legitimar. A função desta outra literatura, que podemos hoje reler criticamente, era então ritual e religiosa.

Para Hegel, este primeiro momento da arte, que corresponderia principalmente à arquitetura – mas que também comportava certo tipo de literatura –, seria o da arte simbólica. Nesta, uma forma geométrica abstrata, comumente de grande tamanho, deveria significar a imortalidade de uma alma individual, que ela deve simbolizar. O símbolo é estabelecido: algo

⁸ LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.19-20. Grifo meu.

⁹ BARTHES, Roland. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 210.

sem uma relação direta com o conteúdo – ou seja, sem alma – significa a própria alma arbitrariamente.

Um segundo momento da História da Arte corresponderia à arte clássica grega, cuja forma mais acabada seria a escultura, embora sejam muito conhecidas algumas obras literárias do período – fábulas, tragédias e epopéias. Para Hegel, as estátuas gregas apresentavam uma forma sensível – o corpo humano – adequada ao conteúdo – o deus individual da religião grega.

Já na Modernidade, tornam-se importantes as artes ditas “subjetivas”: pintura, música e poesia. Como diz Michael Haar no livro *A obra de arte*, “a arte romântica faz do mundo exterior, de todo ele, apenas o acidental, o simbólico em relação ao essencial, que é a subjetividade dotada de uma interioridade a cada vez única, infinita”.¹¹ Esta arte deixa de ser a representação social mais perfeita da religiosidade para adquirir o caráter de *obra*, objeto sujeito a diversas interpretações e avaliações. A partir do Romantismo, “a obra de arte solicita nosso veredicto”.¹² A partir desta demanda – a necessidade de justificativa (ou álibi?) para a arte destituída de sua função religiosa – torna-se possível o surgimento do discurso crítico.

O primeiro passo para a constituição deste objeto foi dado por Aristóteles, para quem a literatura não era nem elemento de um ritual religioso – e por isso encarado como mensagem divina cuja decifração cabia a escolhidos –, nem o simulacro prejudicial ao bom funcionamento da sociedade que Platão enxergava nas manifestações artísticas. Segundo Jérôme Roger, embora não se possa falar de crítica literária até o século XIX, Aristóteles “acentua o caráter construído (do verbo grego *poiën*) e consciente de obras cujo valor e poder residem na emoção que despertam no leitor”.¹³

Logo, podemos dizer que com Aristóteles nascem alguns dos conceitos fundadores daquilo que chamamos crítica literária, ou seja, de “uma reflexão autônoma sobre as obras”.¹⁴ Estes conceitos são o cânone, o gênero (epopéia, tragédia e comédia) e a verossimilhança. Com tais conceitos, Aristóteles cria um campo autônomo para a literatura. Segundo Roger,

A *Poética* (...) exalta um certo número de obras anteriores e contemporâneas, associando-as a autores (Homero, Sófocles,

¹⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. “Prefácio”. In: _____. *Mar de histórias: antologia do conto mundial. I: das origens ao fim da Idade Média*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.13.

¹¹ HAAR, Michael. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia da obra de arte*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, p. 56.

¹² HEGEL, G. W. F. *apud* HAAR, *op. cit.*, p. 58.

¹³ ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

Ésquilo, Eurípedes, Aristófanes), ao mesmo tempo destacando princípios de funcionamento próprios a cada gênero (ou ‘espécies’) assim criados, segundo uma lógica classificatória que Aristóteles tomou emprestado das ciências naturais.¹⁵

O principal critério de avaliação passa a ser a verossimilhança, que significa aquilo *que o público acredita possível*.

Até mesmo certo lugar para a crítica é determinado por Aristóteles, muito próximo ao lugar da imprensa como voz sintética de um público a partir do século XVIII: “Devem os poetas abarcar o mais possível todos esses tipos [de tragédia], ou ao menos os mais importantes e em maior número, em especial *considerando as críticas a que atualmente encontram-se expostos*”.¹⁶

Aristóteles inaugura a crítica, ou seja, o pensamento sobre determinadas obras de arte, enquanto Platão apenas se interessou por uma *theoría*. Pode-se dizer que, a partir desses procedimentos didáticos e classificatórios aristotélicos, diversas linhas de crítica e teoria literária se desenvolveram. A filologia alexandrina do século III a.C, por exemplo, estabeleceu o “*kekrinoi*, expressão que se pode traduzir por ‘os que foram admitidos após exame’”, e que em Roma será traduzida pela palavra “clássicos”.¹⁷

As categorias do cânone, do gosto do público e dos gêneros, embora já fizessem parte da reflexão sobre literatura desde a Grécia antiga, serão lapidadas ao longo da História, principalmente na Modernidade. O cânone será então encarnado pelo “gênio”. Para Kant, “o gênio tem algo em comum com a espontaneidade da natureza: ele é incapaz de dizer de onde vêm suas idéias e como ele as encontra”.¹⁸ O gênio kantiano é uma faculdade que não pode ser nem ensinada por uma ciência nem adquirida pela experiência do trabalho.

Uma outra linha de desenvolvimento da análise literária relaciona-se com a arte da (correta) interpretação, a hermenêutica. Esta prática, que na Grécia Antiga era aplicada às epopéias homéricas, transformou-se em uma ciência de interpretação de textos sagrados.

A Igreja Católica da Idade Média limitava, principalmente pela interdição da tradução, o acesso à Bíblia, para que não ocorressem interpretações equivocadas. Num contexto em que foi possível a eclosão da Reforma – e sua defesa da leitura individual da Bíblia – e o surgimento do livro impresso, a crítica como atividade surge, ou seja, com um lugar próprio e uma função específica. As correntes desta crítica utilizarão conceitos da

¹⁵ ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 12.

¹⁶ ARISTÓTELES, “Poética”. In: OS PENSADORES, vol. 3. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 59. Grifo meu.

¹⁷ ROGER, *op. cit.*, p. 15.

tradição aristotélica e filológica. Assim, no século XVII, desenvolve-se a “crítica de conformidade”, que privilegiava a classificação em gêneros hierarquizados, a verossimilhança e a correção gramatical como elementos valorativos. No século XIX, a crítica tomará a forma de um “inventário sistemático de exemplos ‘tirados de nossos melhores escritores’ (...), hostil aos verdadeiros criadores, isto é, os inventores de estilos”.¹⁹ A recorrência dessa reverência acrítica aos clássicos permanece em boa parte da crítica atual, ou pelo menos, até aquela praticada no meio do século XX, como nos faz ver Barthes sobre a “crítica de 1965”:

A velha crítica não está longe do que se poderia esperar de uma crítica de massa, por pouco que nossa sociedade se ponha a consumir comentário crítico como consome filme, romance ou canção; na escada da comunidade cultural, ela dispõe de um público, reina nas páginas literárias de alguns grandes jornais e se move no interior de uma lógica intelectual onde não se pode contradizer o que vem da tradição, dos Sábios, da opinião corrente, etc.²⁰

Algumas dessas categorias de análise ainda são essenciais para o crítico jornalístico, carente e adorador dos clássicos e dos gênios, amante dos gêneros, representante do público, da massa de leitores. Mesmo se considerarem que os suplementos não serão lidos, que sua função nos jornais é apenas ornamental.

2.2 O DISCURSO JORNALÍSTICO

*No branco da página
explode.
Todo jornal
é explosão.*

Carlos Drummond de Andrade²¹

Assim como a atividade disciplinar crítica, o jornalismo é filho da Modernidade. O surgimento e a consolidação da imprensa fazem parte de um conjunto de mudanças que culminaram na criação dos Estados-nação e, conseqüentemente, na emergência do público, ou seja, de um “espírito social” composto de três dimensões: “a *tradição*, resumo condensado do

¹⁸ HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia da obra de arte*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, p. 37.

¹⁹ ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, p. 25-26.

²⁰ BARTHES, Roland. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 191.

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A casa do jornal, antiga e nova”. In: _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 115.

que foi a opinião dos mortos (...), *razão* (...), os juízos pessoais (...) de uma elite pensante que se isola e se retira da corrente popular a fim de represá-la ou dirigí-la” e a *opinião pública*²².

Como escreveu, em 1898, Gabriel Tarde, na Idade Média,

cada cidade, cada burgo tinha suas dissensões internas, sua política própria, e as correntes de idéias, ou melhor, os turbilhões de idéias que rodopiavam no mesmo ponto nesses lugares fechados, eram tão diferentes de um lugar a outro quanto estranhos e indiferentes uns em relações aos outros, pelo menos em tempo ordinário. Nessas localidades, não apenas a política local era absorvente, como também, na medida, na escassa medida em que as pessoas se interessavam pela política nacional, só tratavam dela entre si, só faziam uma vaga idéia da maneira como as mesmas questões resolvidas nas cidades vizinhas. Não havia ‘a opinião’, mas milhares de opiniões separadas, sem nenhum vínculo contínuo entre si²³.

Para Tarde, o vínculo social resultante do processo de formação da opinião pública decorrerá do advento do livro e, em seguida e de forma mais eficaz, dos jornais. Com a imprensa, surge o *poder do número*, ainda que este número não corresponda a uma representatividade do público nos diversos campos de poder – política, arte, educação e outros – mas sim à própria idéia de representatividade.

No entanto, podemos relacionar a importância e a função que a imprensa vai adquirir no cenário da Europa moderna com certas demandas sociais e certos movimentos de contra-hegemônicos, sem que um elemento seja considerado consequência lógica do outro, como nos faz entender Gabriel Tarde. Ou seja, a imprensa serviu de fomento aos movimentos internos tanto de formação de um Estado-nação quanto de formação de uma sociedade capitalista, que por sua vez possibilitou a formação de empresas razoavelmente capitalistas de imprensa.

Desta forma, no início o jornalismo foi um movimento de democratização discursiva, pois permitira o fortalecimento de uma instância integradora da sociedade: o jornalismo é, ao mesmo tempo, reflexo e criador da opinião pública. Esta opinião pública tomará, entre outras, a forma da nação. Como escreveu Tarde, “os indivíduos que compõe uma nação têm consciência de possuir uma tradição comum e submeter-se de bom grado às decisões de uma razão julgada superior”.²⁴ A obra do jornalismo foi – e continua sendo, como vimos no movimento de integração nacional do governo militar brasileiro e vemos na

²² TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 80.

²³ *Ibidem*, 1992, p. 85.

²⁴ TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 80.

chamada globalização – nacionalizar pouco a pouco e inclusive internacionalizar cada vez mais o espírito público.

Além disso, outra característica democratizadora do jornalismo é a seu papel de intermediador entre o povo e sua tradição, de um lado, e a elite e as disciplinas racionais, de outro. Ainda hoje, os jornalistas costumam ressaltar seu papel de tradutor, intérprete ou mediador entre duas linguagens²⁵.

Devemos, logo, lembrar que a crítica, principalmente a partir da Modernidade, constituiu-se como uma disciplina autônoma, e se desenvolveu segundo diferentes métodos, que seguiram ou contestaram alguns parâmetros estabelecidos nos primeiros discursos que podemos chamar de críticos, como a *Poética* de Aristóteles. Assim, o jornalismo sobre literatura que se faz hoje serve, em parte, como esta mediação entre o discurso crítico universitário e o público, que, afinal, é o alvo da literatura, se não para os escritores, ao menos para os editores.

Sob o signo da integração entre indivíduos e da validação dos relatos, os jornais rudimentares começaram a circular já em 1609. Eles pouco lembram essa linguagem “clara, simples e compreensível” que hoje é norma nas redações²⁶. Em um movimento que vai da simples integração comercial até uma certa integração das consciências – padronizadora para uns, democratizadora para outros –, o jornalismo passou por três fases, que seriam, segundo Habermas, a fase pré-capitalista, o “jornalismo literário” e o “jornalismo empresarial”.

Segundo Habermas,

Sendo oriundo do sistema das correspondências privadas e tendo ainda estado por longo tempo dominada por elas, a imprensa foi inicialmente organizada na forma de pequenas empresas artesanais (...) mantida nos tradicionais limites da primeira fase do capitalismo (...). A sua atividade se limitava essencialmente à organização da circulação das notícias e a verificar essas próprias notícias.²⁷

Em uma segunda fase, entram em cena novos elementos: a opinião pública e a escrita, ou seja, a luta partidária pela imprensa e a autonomização da redação. Segundo

²⁵ “O texto jornalístico traduz conhecimento científico em informação jornalística científico –tecnológica, procurando tornar conteúdos da ciência compreensíveis e atraentes. Clareza, simplicidade e compreensibilidade são virtudes que se esperam dos jornais e que os fazem ser lidos mesmo por cientistas, que geralmente nada reclamam quando não se trata de assunto de sua especialidade”. LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica* entrevista e pesquisa jornalística. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 123.

²⁶ LAGE, *op. cit.*, p.123. Cf. *Ibid.*, p. 10

²⁷ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 213.

Habermas, nesta fase, a do “jornalismo literário”, “a intenção de obter lucros econômicos através de tais empreendimentos caiu geralmente para um segundo plano, indo contra todas as regras da rentabilidade e sendo, com frequência, desde o começo atividades deficitárias”.²⁸ O jornal tornou-se meio para defesa e divulgação de ideais, principalmente burgueses e republicanos.

Com a consolidação do Estado burguês e o desenvolvimento tecnológico – rotativa e telégrafo –, o jornalismo chega a uma terceira fase, o “jornalismo empresarial”, em que

a atividade redacional (...) já havia se especializado, sob a pressão da transmissão tecnicamente desenvolvida, de uma atividade literária para uma jornalística; a escolha dos dados torna-se mais importante que o artigo de fundo; o tratamento e o julgamento das notícias, sua revisão e diagramação, mais urgente do que busca literariamente efetiva de uma linha.²⁹

Já Nilson Lage considera que o início desta fase foi marcado por dois tipos de jornalismo: o sensacionalismo, já que há uma urgência em vender e obter lucro, e o jornalismo com viés educacional, que deveria facilitar a adaptação dos novos contingentes populacionais que chegavam às cidades após a Revolução Industrial do século XIX aos novos costumes a que estariam sujeitos³⁰.

Devemos notar que esse desenvolvimento em direção ao “jornalismo empresarial” deu-se de forma diferenciada no Brasil, já que o primeiro jornal brasileiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, só começou a ser publicado em 1808³¹. No entanto, a assimilação dos parâmetros de linguagem e de escolha do que é notícia, criados pela imprensa estadunidense da virada do século XIX para o século XX, já na década de 1950 estaria bem difundida pelos jornais brasileiros. Junto com esta técnica, o jornalismo brasileiro absorveu parte da relação do jornalismo contemporâneo com o público, a quem deve servir, mas que ajuda a moldar, e também da forma pela qual o discurso do outro – da fonte – é representado no jornal.

2.3 CRÍTICA E JORNALISMO: FILHOS DA MODERNIDADE

²⁸ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 214.

²⁹ *Ibidem*, p. 218.

³⁰ LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 12-15.

³¹ LATTMAN-WELTMAN, Fernando. “Imprensa carioca nos anos 50: os anos ‘dourados’”. In: ABREU, Alzira Alves de et al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.160.

Tanto o jornalismo quanto a crítica surgem junto com a Modernidade. Se o embrião da crítica está em Aristóteles, é apenas com o Iluminismo que a crítica se torna uma atividade autônoma. Na *Poética*, a arte já está construindo para si um campo autônomo, que não o da religião.³² Já na Modernidade, surge o crítico por excelência, aquele que estabelece um discurso a partir da obra, e não aquele que utiliza a obra como exemplo de uma concepção filosófica no sentido estrito deste termo. Isso porque o Iluminismo enxerga o público – termo que vem substituir povo – tanto como instância legitimadora de uma nova ordem quanto como uma massa a ser educada.³³ Assim, segundo Habermas, o crítico “assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo”.³⁴

Antes desta mudança na crítica, ocorre uma transformação da própria arte: a partir da emergência da classe burguesa, e da demanda por uma arte que a representasse, surge um novo lugar para o discurso artístico. Do mecenato aristocrático, a arte transfere-se tardiamente para o modo de produção capitalista. Como a arte depende de um público, isto é, de pagantes que voluntariamente leriam um livro ou ouviriam um recital, horizontaliza-se o julgamento das obras. Não mais haveria a imposição de um patrocinador, mas um julgamento público. A partir da conversação sobre arte, surge um jornalismo sobre arte.³⁵ Como bem definiu Gabriel Tarde, cada jornal tem seu público. No caso dos críticos, um público que compartilha os mesmo valores artísticos.

Outro ponto de convergência entre o discurso crítico e o jornalístico na Modernidade está em seus processos de “autonomização”. Ao mesmo tempo em que a crítica torna-se horizontal, o jornalismo deixa de ser uma dimensão do discurso comercial mercantil (as correspondências de postos comerciais com outros continentes que não o europeu) ou oficial (a imprensa como meio de tornar público o poder do Estado, informando aos governados as determinações oficiais). Escreve Habermas que,

pouco antes da Revolução Francesa (...) uma esfera pública que, indubitavelmente, tinha sido considerada uma esfera do poder

³² Aristóteles, em seu projeto “enciclopédico”, tenta delimitar o que é próprio da arte poética: “Também recebe o nome de poeta quem escreve, em versos, tratados médicos ou de física; mas nada de comum existe entre Homero e Empédocles senão a métrica: assim, aquele merece o nome de ‘poeta’ e este, o de ‘naturalista’”.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: OS PENSADORES, vol. 3. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p.38. A partir disso, o conceito de arte não se referiria a uma técnica que tanto poderia servir à medicina quanto ao artesão para se tornar uma atividade com valor em si mesma.

³³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 36-43.

³⁴ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 57.

³⁵ *Ibidem*, p. 56-57.

público, (...) agora se dissociava deste como fórum para onde se dirigiam as pessoas privadas a fim de obrigar o poder público a se legitimar perante a opinião pública.³⁶

A crítica, que surge na Grécia clássica, o jornalismo, filho do Mercantilismo, e a literatura unem-se no século XVIII como discursos autônomos que convergiam em sua destinação, um trançado cujo nó seria a esfera pública dita burguesa.

2.4 O JORNALISMO SOBRE LITERATURA: ENTRE CRÍTICA E JORNALISMO

Apesar de sua vinculação com o discurso crítico, o jornalismo sobre literatura não faz parte do discurso crítico, mas sim do discurso jornalístico. Isso porque o jornalismo sobre literatura é produzido no interior de uma instituição: a jornalística. Os profissionais envolvidos em sua produção – desde os editores dos suplementos até os trabalhadores das gráficas – são profissionais de empresas jornalísticas, as rotinas de produção e consumo dos textos são as da imprensa e o público alvo é um segmento do público maior dos jornais. No entanto, o jornalismo sobre literatura está mais próximo da fronteira do jornalismo, e às vezes obedece a regras da crítica, como em sua relação com as fontes, na forma como cita outros textos – depoimentos orais, textos escritos, músicas, etc. –, na colocação da voz do autor e na projeção do público.

O jornalismo e a crítica, enquanto gêneros, estão em posições praticamente opostas na relação que constroem com suas fontes. Podemos mesmo dizer que, enquanto jornalismo se respalda em fontes, a crítica se respalda em repertórios. Como afirma Roland Barthes, “o objeto da crítica é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*)”.³⁷ Enquanto a crítica é o discurso *sobre* o discurso de um outro, o jornalismo – ou a técnica jornalística moderna – é um discurso *do* discurso de um outro. Isso significa que o jornalismo fala o discurso do outro – o outro disse tal coisa – e que a crítica fala do discurso do outro – o outro disse tal coisa e isso também quis dizer tal outra coisa.

Os clássicos, livros fundadores e fundamentais das literaturas nacionais, funcionam como as fontes jornalísticas, mas em sentido inverso. Ou seja, na crítica, o cânone tem um

³⁶ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 40.

³⁷ BARTHES, Roland. “O que é a crítica”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 160. Grifo do autor.

valor ao mesmo tempo formador e valorativo: formador do repertório do crítico e garantia de qualificação deste para exercer a profissão. É um índice da presença do emissor, ou seja, do sujeito que assume a responsabilidade pelo texto como um todo. Já a fonte jornalística é externa ao profissional – daí a pretensa objetividade do jornalista: objeto é aquilo que está do lado exterior do sujeito. Não faz parte de sua experiência, já que o jornalista é apenas porta-voz do discurso de outro.

Ambos os discursos – jornalístico e crítico – são, no entanto, predominantemente discursos que representam outros. Diferente da literatura ou de algumas ciências, jornalismo e crítica partem de algo anterior, e este algo sempre é um discurso primeiro, seja um livro, seja uma denúncia vinda de uma fonte. Para analisarmos a diferença entre estes discursos, será útil o conceito de “intertextualidade”, que surge na obra de Mikhail Bakhtin, e das variações que Norman Fairclough dá a esse conceito.

Cada texto participa de duas formas de intertextualidade. A primeira, intertextualidade “vertical” ou interdiscursividade, refere-se ao pertencimento a – ou à presença de elementos constitutivos de – um ou mais gêneros de discurso. Ou seja, o jornalismo sobre literatura relaciona-se, na sua cadeia textual interdiscursiva, tanto com o jornalismo quanto com a crítica, resultando em textos mais ou menos heterogêneos e, desta forma, pertence mais ou menos a uma cadeia discursiva dos gêneros jornalístico e crítico³⁸.

A segunda forma de intertextualidade é “horizontal”, isto é, a utilização dentro do texto de outras falas, outros textos. A forma como esta intertextualidade manifesta-se no texto já é, por si só, uma das regras de formação e distinção dos gêneros, de modo que as duas intertextualidades são complementares. Esta regra é chamada por Fairclough de “representação de discurso”: a forma gramatical em que o discurso aparece, sua função dentro do texto e qual tipo de discurso se representa³⁹.

Como estávamos vendo, o gênero crítico e o gênero jornalístico representam outros discursos de formas diferentes. Enquanto a crítica utiliza o discurso de sua fonte para falar, para reconstruir o objeto ao lhe analisar o discurso, o discurso jornalístico faz do seu discurso meio para o outro falar, o que acarreta “objetividade e clareza”.

O jornalista não tem opinião:

estabeleceu-se que a informação jornalística deveria reproduzir os dados obtidos com as fontes; que os testemunhos de um fato

³⁸ Cf. FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001, p. 136-137.

³⁹ *Ibidem*, p. 153-155.

deveriam ser confrontados uns com os outros para que se obtivesse a versão mais próxima possível da realidade (a lei das três fontes: se três pessoas que não se conhecem nem trocaram impressões contam a mesma versão de um fato que presenciaram, essa versão pode ser tomada por verdadeira); que a relação com as fontes deveria basear-se apenas na troca de informações; e que seria necessário, nos casos controversos, ouvir porta-vozes dos diferentes interesses em jogo⁴⁰.

Sua voz deve anular-se. Ocorre o que Milton José Pinto chama de “apagamento do enunciador externo”. O sujeito responsável pelo texto como um todo se coloca como “intermediário isento na transmissão dos fatos”.⁴¹

Já o crítico parte de um texto para falar. Desta forma, expande o discurso a que se refere. Emite um juízo: definitivo, embora precário, como afirmou Silviano Santiago no seminário *A arte da crítica*.⁴² A voz do crítico não se anula, embora deva parecer tão distanciada quanto possível em certos subgêneros críticos.

Como já demonstramos, tudo isso não significa que, ao contrário do jornalismo, a crítica não esteja ligada à opinião pública. Para Roland Barthes, mesmo aquele que talvez tenha sido o primeiro crítico tinha essa preocupação com o que determinado grupo social considerava artisticamente bom ou ruim: “Aristóteles fundava assim uma certa estética do público”.⁴³ A idéia de ser capaz de intuir – e influenciar – os interesses públicos também será um dos elementos fundadores do jornalismo na Modernidade.

Na verdade, o que diferencia os dois discurso é a forma como cada um define sua relação com o público. O jornalismo, mesmo quando seleciona uma “fatia de público”, não é explícito. Seu “destinatário” ou “receptor ideal” é construído pela informação, tanto verbal quanto visual⁴⁴. Os jornais trabalham com segmentos sociais e a imagem – real ou não – que o senso comum faz destes. Já a crítica demonstra seu destinatário ideal através não só da escolha do objeto, mas também de uma exigência de certo conhecimento prévio e de afinidades artísticas semelhantes. O jornalista se coloca como um espectador privilegiado que observa os fatos e, depois, dirige seu discurso ao público. O crítico, em contrapartida, tenta perscrutar o público quando este está lendo e, a partir disto, constrói seu discurso.

⁴⁰ LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 18.

⁴¹ PINTO, Milton José. *Comunicação & Discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, p. 96.

⁴² COSTA, Cecília et al. *A arte da crítica*. 2004. Seminário realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

⁴³ BARTHES, Roland. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 191.

⁴⁴ Sobre destinatário ideal, cf. PINTO, *op. cit.*, p. 96.

Em meio a esses discursos diferentes em tantos pontos, o jornalismo sobre literatura algumas vezes tenta ser objetivo e claro, dar a voz de forma transparente a outras vozes, ser universal; outras vezes cria guetos ou tribos de afinidade, estabelece parâmetros pessoais do autor para análise – método? –, e mesmo exprime a precariedade de um discurso que, ainda que, por função, fale “da linguagem dos outros a ponto de querer aparentemente (e por vezes abusivamente) concluí-la, (...) nunca tem a última *palavra*”.⁴⁵

⁴⁵ BARTHES, Roland. “Prefácio”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 16.

3 O JORNALISMO SOBRE LITERATURA NO BRASIL

Os discursos jornalístico e crítico, que surgem na Modernidade, vinculados de formas diferentes ao mesmo personagem – o público –, percorreram caminhos ainda mais próximos no Brasil, talvez pela juventude de ambos aqui. Podemos dizer que, em seu princípio, a crítica brasileira desenvolveu-se quase inteiramente dentro do discurso jornalístico. Muitos dos principais movimentos teóricos e artísticos brasileiros criaram seu público ao fundarem jornais e revistas ou ao editarem suplementos em jornais tradicionais. Este jornalismo crítico, por assim dizer, assimilou elementos do discurso artístico e crítico, trazendo-os para o interior do jornalismo.

No entanto, principalmente quando o jornalismo brasileiro alcança sua forma moderna, empresarial, há um processo de afastamento desses dois discursos. O discurso crítico exige o discurso de autoridade, a especialização crescente. O jornalismo impõe o império da clareza, da objetividade. Este processo, entretanto, não chega a uma ruptura completa, sendo possível uma síntese entre a rigidez dos trabalhos acadêmicos e a agilidade das matérias jornalísticas.

3.1 A GÊNESE DO MODERNO JORNALISMO BRASILEIRO

O jornalismo brasileiro, acompanhando a História da formação brasileira, desenvolveu-se tardiamente. Apenas na década de 50 é possível falar em um jornalismo moderno no Brasil. Fernando Lattman-Weltman, para dar conta desta particularidade, estabeleceu, de forma análoga à de Habermas para a História do Jornalismo, uma divisão em três períodos para o jornalismo brasileiro. Os momentos históricos do jornalismo brasileiro, que correspondem às três fases estabelecidas por Habermas – a saber: jornalismo pré-capitalista, literário, empresarial – seriam:

- à primeira fase, a da imprensa enquanto serviço preso a uma lógica pré-capitalista, correspondem os primeiros anos de nossa imprensa; esta fase é representada pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal brasileiro, surgido em 1808, e que apenas prestava pequenos serviços informativos;
- a segunda fase inicia-se logo em seguida, com o surgimento das primeiras folhas oposicionistas, abolicionistas ou republicanas (e, também daqueles que apoiavam a família real e, posteriormente, o imperador), que se beneficiam da liberalização e da implantação das primeiras tipografias

brasileiras. O grande exemplo dessa segunda fase, contudo, é um jornal editado fora do Brasil, criado alguns meses antes da própria *Gazeta*: o polêmico *Correio Braziliense*, de Hipólito José da Costa;

•dadas, de um lado, as enormes dificuldades institucionais de consolidação da chamada esfera pública em nosso país – dificuldades que se perpetuam, com raros intervalos de maior liberdade, passando pelo Império e a República, até 1945 (sem que tenham sido superadas totalmente a partir daí) – e dados, por outro lado, os entraves, talvez ainda mais decisivos, de caráter sócio-econômico e cultural que se opõe a qualquer tentativa de criação de um mercado razoavelmente autônomo de bens culturais até meados dos anos 50 – tais como o caráter ainda eminentemente agrário-exportador de nossa economia, os elevados índices de analfabetismo, os baixos índices de poder aquisitivo –, só a partir dessa época é que podemos pensar no começo de uma efetiva superação do chamado “jornalismo literário” e no advento da terceira fase, a chamada fase empresarial (embora, é preciso lembrar, desde o século passado alguns dos principais jornais brasileiros já constituíssem autênticas empresas)⁴⁶

Efetivamente, só a partir da existência de uma imprensa que superasse sua função inicial – a comunicação entre indivíduos que se conheciam pessoalmente – seria possível falar de um espaço público e, logo, poderia haver uma profissionalização e, digamos, uma institucionalização do jornalismo. Segundo Gabriel Tarde,

um público especial só se delineia a partir do momento, difícil de precisar, em que os homens dedicados aos mesmos estudos foram em número demasiado grande para poderem se conhecer pessoalmente, percebendo que os vínculos de uma certa solidariedade entre eles só se estabeleciam por comunicações impessoais de uma frequência e de uma regularidade suficientes.⁴⁷

Um exemplo do fenômeno, antes desconhecido, do aparecimento de públicos no Brasil foi a constituição de um público abolicionista, formado de indivíduos de diversas regiões do país que não se conheciam e só adquiriram uma identidade comum ao ter consciência de que existiam outros leitores dos mesmos jornais, com o mesmo engajamento na realidade, embora não se pudesse provar a existência desses co-leitores.

Da mesma forma, podemos falar de um público literário que surge não em torno de determinados livros, mas de determinados espaços da imprensa para discussão literária. “O

⁴⁶ LATTMAN-WELTMAN, Fernando. “Imprensa carioca nos anos 50: os anos dourados”. In: ABREU, Alzira Alves de et. al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 160-161.

⁴⁷ TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 35.

primeiro cuidado de uma nova escola literária ou artística que se funda não é ter também seu jornal?”, pergunta Tarde.⁴⁸ Antes mesmo deste autor, o escritor brasileiro Machado de Assis mostra compreender a particularidade do jornal – embora exprima um entusiasmo não justificado pela História da imprensa. A imprensa é peculiar, dentre outros motivos, por instituir a periodicidade e a possibilidade maior de diálogo, o que não havia quando a imprensa se restringia à publicação de livros. Em 1859, o jovem Machado de Assis, então por volta de vinte anos, escreve um artigo chamado *O jornal e o livro*, no *Correio da Manhã*. Escreve Machado:

a literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano? Não; nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático, como ele. (...) o livro era um progresso (...), mas faltava ainda alguma cousa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal (...) A forma que corresponderia a essas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: o jornal.⁴⁹

Desta forma, a crítica literária jornalística do segundo período da imprensa brasileira, ou seja, daquilo que Habermas chama de “jornalismo literário”, corresponde a determinada conformação do público literário da época e do discurso jornalístico de então. Quanto ao público, podemos dizer que sua expansão, propiciada pelo crescimento da imprensa, corresponde ao surgimento de uma identidade nacional, de uma nova economia que, se ainda não é autônoma, ao menos apresenta um sistema de divisão de trabalho entre regiões e classes sociais do país. Machado de Assis começa um artigo seu, escrito em 1873, afirmando que “quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade”.⁵⁰ Instinto esse que, quando estabelecido, parece constituir aquilo que Antonio Candido denominou sistema literário. Ou seja, em um processo semelhante ao ocorrido na formação dos Estados-nação europeus, a imprensa exerce preponderante papel na constituição da nacionalidade e de um público literário. Ao mesmo tempo em que a economia começa a se estabelecer como sistema, a literatura alcança um público cada vez mais nacional. E a crítica é elemento essencial a este movimento no campo do imaginário nacional. Como escreveu Antonio Candido no primeiro volume de *Formação*

⁴⁸ TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 46.

⁴⁹ ASSIS, Machado de. “O jornal e o livro”. In: _____. *Balas de estalo & Crítica*. São Paulo: Globo, 1997, p. 128-130.

⁵⁰ *Idem*. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p. 17.

da literatura brasileira, para haver literatura, e não só manifestações literárias, é necessária “a existência de produtores literários mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”.⁵¹ Mesmo quando a literatura parece já ter se estabelecido como sistema, o jornalismo sobre literatura ainda se destina a um “público literário”, não a um público nacional. O crítico teatral Décio de Almeida Prado, que criou, junto com Antonio Candido, o *Suplemento Literário* do *Estado de S. Paulo*, afirma que “o alvo do ‘Suplemento’ era mais o autor nacional do que o leitor nacional”.⁵²

Se, por um lado, este jornalismo foi importante para consolidar a literatura e o instinto de nacionalidade, por outro lado o período do “jornalismo literário”, em que se encontra o próprio Machado de Assis, foi marcado pelo império da polêmica. Os publicistas – conceito aplicado aos jornalistas que escrevem para determinado público –, jornalistas-emblema do período, escreviam uma linguagem codificada, dirigida: o jornal representava um público e seu texto tomava a aparência de palavras de ordem dirigidas a uma multidão. “É sempre sob a forma de polêmicas de imprensa que o público manifesta sua existência; assiste-se então ao combate de dois públicos, que se traduz freqüentemente pelo duelo de seus publicistas”.⁵³

A polêmica funciona como um álibi, e o confronto como uma igualação. Não se polemizam questões centrais, mas detalhes, o que permite ao crítico angariar prestígio sem realmente problematizar a obra, criar para si um etos – uma imagem, um caráter – que atraia um público: uma extensão de seu próprio corpo, uma incorporação.⁵⁴ E, como a escrita é a mesma – truques retóricos como a particularização, o tom coloquial, analogias, personalização, etc.⁵⁵ –, também se reduz o lugar dos publicistas no mundo a uma única posição: defesa do gênio, da nacionalidade, etc. O debate contra essa escrita está em germen no próprio Machado de Assis, quando este defende que a ciência literária,

longe de resumir em duas linhas – cujas frases já o tipógrafo as tem feitas – o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-

⁵¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 23.

⁵² PRADO, Décio de Almeida, “O clima de uma época”. In: AGUIAR, Flávio (org). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo/Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 42.

⁵³ TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 58.

⁵⁴ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, p. 99-100.

⁵⁵ SÜSSEKIND, Flora. “Crítica a vapor”. Em: _____. *Papéis colados*. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 88-94.

lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. (...) Crítica é análise, – a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda. (...) Não basta uma leitura superficial da obra, nem a simples reprodução das impressões de um momento.⁵⁶

A denúncia de Machado assume a forma de querela metodológica em meados do século XX, quando pululam questões em torno do direito de fala, isto é, da qualificação do crítico. Crítico impressionista, ensaísta, repórter, acadêmico, esses são os personagens da luta pelo discurso crítico no século XX, mas que também transitam pelos diferentes gêneros e até mesmo pelas instituições.

A passagem para o terceiro período da História do jornalismo – a que corresponde, no campo crítico, o que podemos chamar de “crítica literária moderna” – foi também uma mudança de linguagem. O modelo do “jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião”, de forte herança francesa, característico daquilo que Habermas chama de jornalismo literário, “foi gradualmente substituído pelo modelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e pessoal da informação”.⁵⁷

3.2 A CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA MODERNA

Em sua *Introdução* ao livro *Caminhos do pensamento crítico*, Afrânio Coutinho apresenta um resumo útil do percurso da crítica literária no Brasil. Embora tenha como pressuposto que a “nova crítica” por ele representada seria um salvamento do pensamento crítico, e tenha estabelecido esta pequena História da crítica deste ponto de vista, seu estudo ajuda a entender a relação entre os momentos da crítica, da literatura, relacionados à História do país.⁵⁸

Segundo Coutinho, a crítica literária brasileira surge no momento em que a literatura começa a se pensar em termos nacionais, ou seja, com o arcadismo, movimento de inspiração iluminista. Com o romantismo, acentua-se o ideário crítico nacionalista. Posteriormente, naturalismo traz ao debate as doutrinas sociológicas. Ao parnasianismo, corresponde uma

⁵⁶ ASSIS, Machado de. “O ideal do crítico”. In: _____. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p. 12.

⁵⁷ ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários”. In: ABREU, Alzira Alves de et. al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 15.

crítica gramatical, preocupada com a obediência de normas lingüísticas e dos gêneros. Por volta do fim do século XIX, passam a ocupar o centro do debate, de um lado, uma crítica histórica e genética – ou seja, preocupada com o surgimento de gêneros, com a co-existência dos mesmos temas em diversas literaturas regionais, etc. –, e, de outro, a crítica impressionista, reação a um historicismo e tentativa de recuperar o valor literário, o prazer da leitura.

A crítica, no entanto, torna-se representante de um público literário à medida que a imprensa consolida-se. E isto, no Brasil, só ocorre no século XX. Podemos abordar o desenvolvimento da crítica literária brasileira no século XX de três formas. A primeira privilegiaria a crítica jornalística e a forma como os movimentos literários e intelectuais se materializaram na imprensa. Assim, pode-se analisar os suplementos literários, seu nascimento e declínio. Outra forma seria a abordagem do conflito entre a academia e o jornalismo. Em outras palavras, seria a luta, no campo discursivo, pelo poder de fala, pela legitimação do discurso crítico de cada instituição. Por fim, poderíamos analisar as questões metodológicas.

Todas as questões inter-relacionam-se, e é impossível abordar uma sem tocar em outra. No entanto, podemos dizer que, enquanto as duas primeiras dizem respeito mais especificamente ao momento atual da crítica jornalística, a terceira esteve prioritariamente nas universidades. Em vez de falarmos da questão básica dessa discussão, ou seja, do debate em torno do estruturalismo, do sociologismo, etc., vamos tangenciar essa questão na forma do debate em torno da autonomia do campo literário e da especialização do crítico.⁵⁹ Melhor dizendo, falaremos dos reflexos mais nítidos, na imprensa, deste debate.

Entretanto, podemos ver que as três questões nascem praticamente juntas, na década de 1930. Por um lado, surgem as faculdades de filosofia da USP e da UFRJ, onde se começa a debater quais os saberes necessários para o exercício da crítica e quais os métodos de análise literária apropriados. Por outro, a imprensa começa a se modificar, no turbilhão do desenvolvimento econômico do país. Na década de 40, os novos críticos e a nova imprensa estão – quase – prontos, e a questão passa a ser como conciliar esse novo modelo com o antigo.

⁵⁸ COUTINHO, Afrânio. *Introdução geral: a crítica literária no Brasil*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/caminhos.html>. Acesso em: 11 nov. 2004.

⁵⁹ Sobre a questão metodológica, e também sua repercussão entre críticos jornalistas, cf. SOUZA, Eneida Maria de. “Querelas da crítica”. In: *Traço crítico*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1993, p. 1-12; MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, 216p; SCHWATZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio*

Segundo Flora Süssekind,

percebe-se em meados da década de 1940 tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do ‘homem de letras’, do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro, ligado à ‘especialização acadêmica’, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra.⁶⁰

Ainda assim, os anos 40 e 50 correspondem àquilo que o jornalista Daniel Piza considera “a grande época da crítica em jornal no Brasil”,⁶¹ de uma crítica não especializada. Piza, um tanto aleatoriamente, escolhe dois personagens para ilustrar esse período, elegendo-os como espécie de expoentes máximos da crítica: Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux. Lins, realmente, era considerado por escritores como o poeta Carlos Drummond de Andrade, “o imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950”.⁶²

Não só o modelo crítico de Álvaro Lins estava tornando-se obsoleto, como no jornalismo em geral estava perdendo espaço o publicista, que detém algumas características que Flora Süssekind vê no texto crítico de Álvaro Lins, a saber: o cultivo da eloquência, o “impressionismo” – ou seja, a apresentação de impressões, opiniões circunstanciais –, o gosto pela polêmica, etc. Do lado da academia, em busca de seu público, as correntes que posteriormente protagonizariam um debate à parte criavam suas próprias revistas. Como mostra Leda Tenório da Mota, em 1941 a revista *Clima* seria criada, com a participação de Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e outros. Este grupo posteriormente seria responsável pela criação do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, idealizado por Candido e dirigido por Décio de Almeida Prado. Em 1950, é lançada a revista *Noigandres* – de onde sairia o grupo dos poetas concretos como Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, acolhida pelo suplemento do *Jornal do Brasil*.⁶³

É interessante constatar, como faz Alzira Alves Abreu, que “foram exatamente os jornais que passavam por um processo de mudança aqueles que lançaram ou ampliaram seus

Candido: pensamento e militância. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FLCH/USP, 1999, p. 82-95.

⁶⁰ SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios”. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 15.

⁶¹ PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 34.

⁶² SÜSSEKIND, op. cit., p. 17.

⁶³ MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 44-47.

suplementos, como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*”.⁶⁴ Enquanto o *Estado* iniciava a publicação de artigos de professores da USP, o *JB* publicou, em 1957, o “Manifesto” dos poetas concretistas. É o início do exercício de um novo poder, de um novo arquétipo de crítico.

Na realidade, os grupos que criaram as revistas *Clima* e *Noigandres* fazem parte de gerações um pouco distintas, mas que marcaram igualmente o desgaste da “antiga crítica”. O grupo que saiu da revista *Clima* participaria da primeira leva de críticos com formação especializada que invadiria as redações, instituindo um novo critério de validação do discurso crítico, uma imagem não mais construída por um texto publicista, mas por marcas, em sua argumentação, de um determinado projeto de literatura. O pioneiro desse movimento foi Afrânio Coutinho, que na década de 50 e 60 escrevia para os mesmos jornais do seu antagonista Álvaro Lins: o *Estado de Minas* e o *Diário de Notícias*.

Afrânio Coutinho, em sua coluna Correntes Cruzadas, no suplemento do *Diário de Notícias*, combateu insistentemente o padrão impressionista de crítico e divulgou as idéias do *new criticism*, com que tivera contato durante o período em que viveu nos Estados Unidos. Além disso, Coutinho defendia uma “crítica” independente das demais ciências, que tomasse a literatura como objeto estético e não como reflexo histórico ou psicológico. Em um artigo de 1943, escreveu:

A grande crítica, inclusive de contemporâneos, se exerce nos livros, nas boas revistas literárias, em estudos sérios, amplos, assentados (...). Confundindo a crítica com o rodapé – e a prova disso é que os seus autores os publicam depois em livro tais como apareceram nos jornais, sem nenhuma modificação, como obras definitivas da crítica –, teremos sempre uma crítica aleatória, inconsistente, sem padrões nem guias, condicionada à impressão pessoal, às flutuações dos motivos e objetivos pessoais do autor, ao seu caráter, às circunstâncias do ambiente em que ele se move, às imposições de natureza extraliterária, política e social. É o nosso triste caso.⁶⁵

Como narra a historiadora Alzira Alves de Abreu, alguns escritores e críticos consideram que a atuação de Afrânio Coutinho foi uma das principais razões para o encolhimento da participação da crítica no jornalismo brasileiro e, conseqüentemente, pelo maior distanciamento entre jornal e academia:

⁶⁴ ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários”. In: ABREU, Alzira Alves de et al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 20.

⁶⁵ COUTINHO, Afrânio. *A crítica e os rodapés*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/rodapes.html>. Acessada em: 9 nov. 2004

Ledo Ivo considera que a crítica desapareceu dos jornais; atualmente, segundo ele, o que existe é literatura de resenhas. A posição de Afrânio Coutinho teve um papel negativo, pois via a crítica literária como restrita ao debate universitário. Para Ivo isso foi um erro, pois o professor universitário faz um outro tipo de crítica, faz análises que não cabem em um jornal, enquanto o crítico de jornal indicava tendências, ajudava os jovens a ingressar no meio literário. Também Silviano Santiago responsabiliza a Faculdade de Letras pela ‘expulsão da seriedade com que era produzida e tratada a literatura de jornal (...)’, a campanha sistemática contra os não-especialistas, levada a cabo sobretudo por Afrânio Coutinho no próprio espaço do jornal, serviu para esvaziar de vez a grande imprensa de uma contribuição, talvez aqui e ali um pouco manca, mas sempre de boa qualidade.⁶⁶

Para o crítico Benedito Nunes, hoje os jornais se retraíram no papel de transmissores da crítica. Isto seria negativo, já que, ao contrário do pensamento de Afrânio Coutinho, não haveria, “em princípio, uma crítica universitária, por oposição à crítica jornalística de boa qualidade”.⁶⁷ Ainda resta saber se a raiz desta retração foi o desinteresse público, a transformação no jornalismo, na crítica ou na própria literatura.

Deve-se notar que as sucessivas mudanças que ocorreram na crítica brasileira foram uma face – ao mesmo tempo reflexo e elemento transformador – de uma mudança na *intelligentisia*, no público de determinado debate sócio-histórico brasileiro. Historicamente, o escritor foi o personagem privilegiado deste debate, uma espécie de herói responsável por dar forma a uma consciência nacional nascente, a um conhecimento da própria identidade. Para Antonio Candido, a literatura, “diferentemente do que sucede em outros países, tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”.⁶⁸ Em meados do século passado, no entanto, mais do que formar uma autoconsciência nacional, o intelectual deveria refletir sobre essa formação.

Assim, ocorre uma progressiva disciplinarização da crítica, matizada em dois gêneros fechados de discurso. Em um primeiro momento, houve uma convivência entre o acadêmico e o espaço do jornal como campo de discussão sobre literatura. Nos anos 60 e 70, no entanto, houve uma redução do espaço jornalístico para o *crítico-scholar* e um

⁶⁶ ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários”. In: ABREU, Alzira Alves de *et al* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 34-36.

⁶⁷ NUNES, Benedito. “Ocaso da literatura ou fálência da crítica”. In: AGUIAR, Flávio (org). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, p. 131.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. *apud* ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários”. In: ABREU, Alzira Alves de *et al* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 26.

autoconfinamento dessa crítica ao *campus* universitário.⁶⁹ Em contrapartida, há um retorno do profissional não-especializado ao jornal, mas desta vez não com a crítica impressionista, próxima à crônica, mas sob a forma hegemônica do gênero reportagem.

Os gêneros predominantes – a reportagem e a tese universitária – são gêneros em que se tenta, através da codificação de um universo significativo – estrutura textual, expressões e palavras, pessoas ou posições do sujeito – criar uma escrita sem estilo, impessoal, uma linguagem profissional.⁷⁰ Os três modelos de crítico – ou três modelos de texto, ou três etos – que se constituem a partir daí, segundo Flora Süssekind, são “o de rodapé (ora mais próximo do noticiário, ora do cronista), o universitário de modo geral, e o teórico, desdobramento do personagem anterior e tendo como marca distintiva indescartável a auto-reflexão”.⁷¹ Uma possível síntese dos três personagens seria o ensaísta, ou seja, o especialista que não se furta de produzir textos de intervenção.

Entretanto, o desenvolvimento do mercado editorial e de editoras como empresas modernas, nos anos 80, “estimula, por sua vez, nova ampliação do espaço para a literatura na imprensa. Isto é, espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro”.⁷² Um exemplo claro desse tratamento é a recusa em se publicar críticas negativas. Em um seminário no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, ocorrido em *****, a então editora do caderno *Prosa & Verso* do jornal *O Globo*, Cecília Costa, afirmou que, além de preferir sempre os textos simples e claros – ou seja, sem jargão de críticos acadêmicos –, achava que era melhor não publicar uma matéria sobre algum livro do que escrever críticas negativas sobre ele. Disse, até mesmo, que considerava “quanto menos crítico, melhor”.⁷³

Esta nova realidade dos discursos sobre literatura, para Flora Süssekind, não mais seria mais um lugar de luta pelo poder do discurso dentro de uma instituição, ou seja, do jornal, como ocorreu a partir da década de 50. Haveria um embate entre instituições, que não

⁶⁹ SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios”. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 30.

⁷⁰ “O estilo (...) mergulha na lembrança enclausurada da pessoa, compõe a sua opacidade a partir de certa experiência da matéria; o estilo nunca é mais que metáfora, quer dizer, equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor”. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 11. O estilo é constitutivo do sujeito, decorre da sua própria posição dentro do campo social. Logo, é algo que ele não pode evitar, a não ser recorrendo a uma linguagem acorrentada, disciplinarizada e disciplinada.

⁷¹ SÜSSEKIND, *op. cit.*, p. 34.

⁷² *Ibidem*, p. 35.

⁷³ COSTA, Cecília *et al.* *A arte da crítica*. 2004. Seminário realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

mais se comunicariam, entre “formas de produção e reprodução de dados”.⁷⁴ Podemos colocar esta questão de outra forma: com a transformação dos gêneros em disciplinas, torna-se mais difícil a incursão de gêneros de outros discursos no discurso jornalístico. A crítica deve, portanto, se travestir de reportagem, assimilando alguns traços do jornalismo – como o princípio da atualidade, isto é, pela necessidade de falar de algo atual – e eliminando a metacrítica, tão presente nos jornais dos anos 40 e 50.

Como, entretanto, uma das formas de se definir o gênero de um texto é pelo viés de sua “função social” ou finalidade,⁷⁵ e como vemos ultimamente uma tendência, a partir do conhecido fenômeno de “segmentação de público” dos periódicos brasileiros, de publicação de revistas especializadas que privilegiam o ensaio – *Bravo!*, *Cult*, *Continente*, a extinta *Palavra*, o caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo*, etc. –, podemos dizer que a crítica jornalística – e o jornalismo sobre literatura – não se propõe mais a fazer a reflexão sobre a totalidade do campo literário, mas sim falar com um novo público, o de consumidores de livro. Como um elemento de divulgação da produção literária, essencial ao fortalecimento da literatura no país, o jornalismo criou um novo sujeito de seu discurso, o jornalista atualizado, e uma nova imagem ou ideal de público a quem se dirigir *pateticamente*, ou seja, recorrendo a marcas textuais – de certa maneira, fáticas – de identificação do destinatário ou receptor ideal.⁷⁶

⁷⁴ SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios”. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 36.

⁷⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, p. 60.

⁷⁶ Cf. PINTO, Milton José. *Comunicação & discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, p. 36.

4 **BUDAPESTE: ANÁLISE DA COBERTURA DE UM EVENTO LITERÁRIO**

O lançamento de um livro que, por algum motivo, receba cobertura ampla de jornais e revistas, proporciona material para entendermos quais as leituras que estes jornais fazem da literatura, ou melhor, o que é literatura para eles. Isto porque, embora o campo literário seja comum a todos, a forma como os jornalistas e críticos entram neste campo, por que fronteiras entram e a perspectiva em relação ao objeto-literatura singularizam cada gênero, subgênero e veículo de imprensa. E só podemos apreender esta singularidade pela análise de textos particulares do jornalismo sobre literatura.

O livro cujo lançamento propiciou a reunião do *corpus* de trabalho deste capítulo, o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, coincidentemente aborda temas próximos aos conceitos utilizados neste trabalho. Deparei-me, por exemplo, com esta frase do livro: “agora, eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia”.⁷⁷ Na realidade, todos os livros, todos os discursos são assim. Antes deles, aquilo de que eles falam não existe – e, antes de os lermos, os próprios discursos não existem. E só existem da forma particular da nossa própria leitura.

Li *Budapeste* logo que foi publicado, em 2003. Muito tempo antes de pensar no tema desta monografia. Depois, quando escolhi falar de jornalismo sobre literatura, e escolhi a cobertura de imprensa do lançamento do livro como *corpus* para uma análise, tive de conter o impulso de reler criticamente as notícias, crônicas, resenhas e críticas a partir de minha leitura do livro, do meu livro. Afinal, estes textos falavam do livro *Budapeste*, mas em que este livro coincidia com o meu *Budapeste*, isto é, com o que ficou em mim de minha leitura do livro? Para usar uma expressão recorrente no próprio livro, os *Budapestes* eram paralelos. Só se unificavam no sentido de que eram diferentes perspectivas de um mesmo texto, mas em diferentes planos.

Entretanto, caso se sobreponham as matérias jornalísticas sobre o romance, será possível encontrar as mesmas cores, certos contornos semelhantes, quase como se fosse o mesmo enunciador e o mesmo leitor. O que unia todas as matérias era uma recorrência de imagens e metáforas, de recursos argumentativos, de estilo, de estruturas narrativas, de referências. A partir desta perspectiva, digamos, sincrônica, alguns elementos recorrentes chamam a atenção, expõem-se a uma análise, suscitam questionamentos. Será que os jornalistas consideram que utilizar a linguagem do autor é utilizar expressões que se destacam no livro, como eu usei “paralelo”? Por que a vida do autor é tão mais importante para o jornal

⁷⁷ BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 174.

do que a qualidade e os significados da obra em si? Será que o “fecho de ouro” é realmente um recurso válido ou se tornou um símbolo da crônica – gênero literário brasileiro por excelência –, ou seja, algo arbitrário, do qual se perdeu a relação lógica e o efeito estilístico?

Apesar da obviedade de algumas perguntas possíveis, ou principalmente devido a essa obviedade, a análise desses textos pode ser esclarecedora. Ainda mais quando os textos se referem a um evento, não no sentido filosófico que evento possa ter, mas no sentido que lhe confere certo vocabulário do *marketing*. Afinal, por que devemos ler esses textos, já que sabemos que vamos ler o livro do Chico Buarque, compositor, cantor e autor teatral sucesso de público e crítica, como costuma escrever a imprensa popular? E, também, se já sabemos o que vamos ler sobre o livro. Talvez as lemos porque elas expandem nossa leitura e porque, nem todo o público teria conhecimento do lançamento do livro, devido a sua heterogeneidade constitutiva.

Cabe ainda perguntar: por que *Budapeste*? Novamente remetendo ao próprio livro *Budapeste* – e à recorrente imagem do duplo, do paralelo –, podemos ver no evento algumas das contradições do nosso objeto de trabalho. Por um lado, este é o livro em que Chico Buarque mais se aproxima da chamada “grande literatura”. Por outro, ocorreu o próprio evento, ou seja, a publicação simultânea de matérias de capa nos principais jornais do país. Da mesma forma, o livro em que o romancista parece encontrar tanto o tema quanto a linguagem de alguns dos maiores nomes da literatura mundial – como podemos ver nas matérias, estes autores seriam principalmente Julio Cortázar e Jorge Luis Borges – é também o romance que é exaltado por ser cômico. Terceiro ponto: parodiando a música *Viver do amor*⁷⁸ de Chico Buarque, dizemos que para se viver da literatura, há que esquecer a literatura. É interessante que para se vender o livro tenha-se que esquecer do livro, focar a reclusão do autor, as curiosidades de sua vida no período em que estava escrevendo, etc., em que pese o natural interesse público que o personagem suscita.

Em um conto de Cortázar, *Os passos no rastro*⁷⁹, um biógrafo de sucesso descobre-se inventor da história de seu biografado e, depois disso, assume parcialmente a identidade deste. Mas afinal de contas, que identidade, já que a história foi ele mesmo quem criou? Ou seja, toda história é um papel – uma máscara e um texto – a partir do qual nos escrevemos, seja como romancista, seja como jornalista ou crítico. Logo, superficialmente como a relação

⁷⁸ “Pra se viver do amor, há que esquecer do amor”, da musica “Viver do amor” (BUARQUE, Chico). In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Marlene. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 2 discos (55:42 min) 33 1/3 rpm, estéreo. 634.940-0.

⁷⁹ CORTÁZAR, Julio. “Os passos no rastro”. In: _____. *Octaedro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 19-40.

entre dois textos paralelos, aquele que escreve sobre literatura mostra o seu texto, ao mesmo tempo sua imagem e seu público.

Enfim, a concomitância da publicação das matérias que o evento provoca permite paralisar por um instante as redações e perscrutar o que o jornalismo sobre literatura está preparando para o público: o juízo crítico, a polêmica, o perfil, a crônica, a reportagem, a resenha.

4.1 MARCAS TEXTUAIS OU MARCOS GENÉRICOS

No jornalismo sobre literatura, três lugares do discurso representam ou dão forma a três forças, campos ou personagens modernos. De um lado está o autor, que se divide entre o “autor empírico”, o enunciador – personagem que assume o “eu” do texto, sua imagem –, e os sujeitos da enunciação, aqueles a quem o enunciador dá voz. Do lado oposto, o público, que por sua vez também se divide em receptor empírico e o destinatário – receptor ideal do discurso.⁸⁰ O público, como nos mostra Habermas, é parte essencial do discurso crítico e do discurso jornalístico. Ao mesmo tempo em que jornal e crítica estão sujeitos à recepção pública, também falam em nome de um público e o constroem, já que o público só existe quando é representado. Entre os dois lados, está o terceiro personagem moderno: a literatura, objeto do discurso.

Nos dez textos que serão analisados neste capítulo, diferentes são os emissores, os destinatários e as literaturas. Encontramos, na materialidade do texto, recursos que demonstram e constituem essas diferenças, desde o fecho-de-ouro, espécie de resumo de um subgênero raro no jornalismo dominado pelo princípio da “pirâmide invertida”, até a contraposição de vozes para que o discurso jornalístico apague seu enunciador de forma mais eficaz.

4.1.1 Biografismo

Ao lado do princípio da objetividade, na conformação do gênero “reportagem” no discurso jornalístico, está o princípio da *atualidade*.⁸¹ Atualidade que melhor seria expressa

⁸⁰ Cf. PINTO, Milton José. *Comunicação & discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, p. 33-36. O autor utiliza “público” como o receptor empírico de texto. Aqui, usamos com um sentido equivalente a uma síntese entre esse receptor e aquele que é proposto pelo discurso.

⁸¹ Na realidade, o próprio discurso crítico depende do princípio da atualidade para se legitimar. O discurso da Modernidade é um discurso projetado sobre o movimento histórico, sendo a atualidade, que atravessa os

como proximidade. Ou seja, o que norteia o *agendamento* de determinado assunto e o enfoque que lhe será dado é a pressuposição de que tal objeto é interessante por se relacionar geográfica, econômica, cultural ou temporalmente com o público-alvo. Muitas vezes, esse objeto é construído por *ganchos*, espécie de aproximação temática de um objeto atual e outro menos atual, mas mais “profundo”, ou seja, que ultrapasse a simples informação cotidiana.

No jornalismo sobre literatura, no entanto, um certo gancho tornou-se norma genérica. Assim, é comum que “dar” o livro, como se diz no jargão jornalístico, seja noticiar o lançamento com enfoque no autor do livro. Tal predomínio do biográfico sobre o literário dá-se ou contando toda a história da vida ou resumindo a época em que o livro foi escrito, para melhor explicar o livro. Esta literatura que emerge deste tipo de matéria jornalística é, necessariamente, um campo dependente. Não existe aí estética literária, mas intenção de escrita. Isto é, não existe a obra em si, mas esta é a materialização dos desejos, estudos, da vida, da história do próprio autor. No presente caso, a peculiaridade do autor – compositor e cantor respeitado e admirado, filho de um importante historiador e crítico literário brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda – acentua a preferência pelo biográfico, tornando-a quase inevitável. Não seria o caso de, justamente pela notoriedade do romancista, escolher outra angulação?

Entre os dez textos sobre *Budapeste*, três abordaram o tema predominantemente pela biografia do autor ou, mais precisamente, pelas curiosidades do processo de criação.⁸² Outros utilizaram a biografia – desta vez a história de vida do autor – como elemento explicativo da obra.⁸³ Até mesmo o título-forte dos cadernos reforçam essa confusão: “Outro Chico”, “Chico Zsoze Kósta Buarque”, confirmada pelo caráter auto-reflexivo do enredo e pela notoriedade do autor.⁸⁴

discursos modernos, a forma de tomar consciência deste movimento. Para tentar resolver a contradição entre a necessidade de atualidade e a História da Literatura, Walter Benjamin criou o conceito de “teor de verdade”, em oposição ao “teor coisal”. Enquanto este seria a materialidade histórica da obra, sua relação com o momento histórico, aquele seria uma força da obra que se insere em um movimento da História, em um devir. Uma obra deve ser constantemente reavaliada, caso a experiência que ela representa ainda se mantenha na experiência moderna. Teóricos mais contemporâneos estabelecem conceitos próximos ao de Benjamin, como na idéia de “deciframento infinito” de BARTHES (2003, p. 162), ou nas exposições de CALVINO em *Por que ler os clássicos* (2002) e de Ezra Pound em *ABC da literatura* (1970).

⁸² Ver “Outro Chico” de Marcelo Rubens Paiva (Anexo A), “Um parágrafo por dia”, de Anabela Paiva (Anexo B) e “Chico Zsoze Kósta Buarque”, de Arnaldo Bloch (Anexo C).

⁸³ Ver “Movido pelas palavras”, de Beatriz Resende (Anexo B) e “Escritor e fantasma”, de Jerônimo Teixeira (Anexo D). Este último texto, publicado em uma revista, e por isto o único publicado três dias depois, em 17 de setembro de 2003, é sintético até mesmo ao utilizar quase todos os recursos: biografia parcial e total, fecho-de-ouro, resumo, julgamento de valor, etc.

⁸⁴ Respectivamente, Anexo A e Anexo C. Neste, o título é a mistura do nome do autor, Chico Buarque, e do alter-ego do protagonista, Zsoze Kósta.

Se, por um lado, a valorização do biográfico esvazia o discurso sobre a obra, por outro pode ter valor jornalístico – informativo – ou literário – no caso do perfil. O dado biográfico, entretanto, é dado muitas vezes como essência do fazer literário. Crítico de posições contestáveis, Afrânio Coutinho criticava com justiça o que considerava ser a primazia da “vida literária” sobre a literatura.⁸⁵

Sérgio Buarque de Holanda, em um texto seu dos anos 40 sobre Lima Barreto, discute o valor da biografia ou do biografismo na análise literária. Logo no início, escreve:

Não sei se é lícito escrever sobre os livros de Lima Barreto sem incorrer um pouco no pecado do biografismo, que tanto se tem denunciado em alguns críticos. No caso do romancista carioca, não só as circunstâncias de sua vida pessoal, tão marcada pelo desmazelo e a intemperança, parecem inseparáveis de sua obra, como afetam certamente muitos dos juízos, benévolos ou malévolos, que pôde suscitar.⁸⁶

A pretexto de analisar criticamente a obra de Lima Barreto à luz de sua biografia, Sérgio Buarque de Holanda realiza um trabalho de sociologia da literatura. Por um lado, seu texto discorre sobre a diferença entre as vidas de Lima Barreto e de Machado de Assis e de suas obras. Ou seja, os dois tornam-se personagem de um trabalho sobre as formas como um momento sócio-histórico de transição – fim do século XIX, proclamação da República – faz significar de formas diferentes suas contradições em duas obras literárias importantes e diversas. Por outro lado, o crítico e historiador nega a própria operação que realiza, primeiro ao modalizar sua introdução – “não sei”, “um pouco”, “parecem” –, afastando de si a pecha de crítico afeito aos “biografismo”, depois ao apresentar sua intenção: desfazer os mitos que cercam a figura do romancista, ou seja, demonstrar o que, dos “juízos, malévolos ou benévolos” sobre Lima Barreto, é crítica à figura do autor.

Mas se, por um lado, a reportagem com enfoque biográfico aproxima-se de uma crítica biográfico-sociológica e de um perfil, por outro lado, ela nem faz uma análise da sociedade nem faz um retrato do personagem. “Em silêncio, deve ter sido mais fácil viajar a uma Budapeste imaginária”, escreve Anabela Paiva.⁸⁷ “Como num sonho buarquiano”,

⁸⁵ COUTINHO, Afrânio. *A comédia da vida literária*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/comedia.html>. Acesso em: 11 nov. 2004.

⁸⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Em torno de Lima Barreto”. In: *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 131.

⁸⁷ Anexo B.

completa Arnaldo Bloch a introdução de sua reportagem, na qual coloca em paralelo a reclusão do autor e a “impressão de estar fora do tempo” do narrador de *Budapeste*.⁸⁸

Aqui podemos ver personagens que foram destituídos de seu lugar no discurso jornalístico: a escrita auto-reflexiva e a escrita, digamos, paralisada, uma escrita no tempo literário, sem referência ao tempo real. No texto de Sérgio Buarque de Holanda, que deve ter sido publicado no *Diário de Notícias*, no *Diário Carioca* ou na *Folha de S. Paulo*, pelo que está escrito na introdução de *Cobra de vidro*, temos a apresentação da atitude do crítico, como também podemos ver nos artigos inaugurais de Antonio Cândido na imprensa. Já a escrita paralisada, pode-se encontrá-la, por exemplo, nas crônicas literárias de Paulo Mendes Campos publicadas no *Diário da Tarde*. Em um pequeno perfil de Bernard Shaw – duas páginas do livro em que foi posteriormente publicado –, apenas um período apresenta uma marca dêitica, ou seja, que demonstre um exterior ao texto, um contexto de leitura previsto. Mesmo assim, esta marca é imprecisa: “nesta segunda metade do século XX”.⁸⁹ “Nesta” apresenta o tempo do texto – tempo do escritor e do leitor – como inserido na “segunda metade do século XX”. Esta paralisação é contrária ao gancho jornalístico, que, embora apague a instância enunciativa, marca sempre sua relação com a exterioridade, com o momento da leitura.

Logo, o elemento biográfico encarna diferentes funções nos diferentes subgêneros do jornalismo sobre literatura: elemento externo à literatura para uma crítica sociológica; o próprio tema, personagem de um texto com valor autônomo, para o perfil; apelo público para uma reportagem da atualidade.

4.1.2 Fecho-de-ouro e fecho conclusivo

Uma das regras do “escrever bem”, além da clareza, é a unicidade do texto. Ou seja, é o texto ter um início e um fim. No texto jornalístico, inicia-se pelo mais importante – o que atrai pateticamente o leitor, isto é, o que se aproxima do público pelo critério da atualidade – e termina-se com informações que só interessam a quem leu todo o texto. Esta estrutura – chamada pirâmide invertida – é determinada pelo princípio da informação: o valor do texto está em fornecer dados de forma mais eficaz.

⁸⁸ Anexo C.

⁸⁹ CAMPOS, Paulo Mendes. “Bernard Shaw”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 112.

Já a crônica e o conto são marcados por outro princípio de valor: provocar um efeito que será consolidado pela conclusão do texto, de forma que a estrutura é mais de deslizamento do que de desenvolvimento de uma idéia.

O fecho-de-ouro – última frase que dá sentido ao texto, sem contrariar seu sentido geral –, entre os recursos para dar literariedade ao texto, talvez seja aquele que melhor se adapta à reportagem. As matérias de jornalismo cultural, apontadas a um público que deve ser mais afeito à linguagem literária do que os demais segmentos do público jornalístico, muitas vezes terminam com essas frases sintéticas, deslocadas, como se fossem auto-suficientes.

A matéria de Jerônimo Teixeira, na revista *Veja*, por exemplo, é fechada com a frase “afinal de contas, a arquitetura ainda é uma ocupação sincera”.⁹⁰ A expressão “afinal de contas” introduz uma avaliação conclusiva, mas com pouca relação com o tema. Para o jornalista, o enredo de *Budapeste* seria inviável caso o protagonista fosse um arquiteto, profissão que Chico Buarque primeiro tinha atribuído ao narrador do romance. A afirmação que daí se segue, “a arquitetura ainda é uma ocupação sincera”, é como que atirada, um chiste, uma piada sobre profissões, que alude à passagem do autor do romance pelo curso de arquitetura na juventude. Porém, nada fala do livro nem de Chico Buarque como autor.

Arnaldo Bloch, em *O Globo*, utiliza também um fecho espirituoso, mas relacionado ao tema e ao romancista: “Para descansar, Chico planeja uma viagem. Parece que Budapeste está na rota...”.⁹¹ O humor desta frase reside no fato de que o romancista não foi à cidade em que grande parte do enredo de *Budapeste* desenrola. Desta forma, haveria um aparente paradoxo: Chico Buarque, para escrever sobre a cidade, permaneceu em seus lugares conhecidos e, para descansar, viajaria para a cidade que retratara. O paradoxo é resolvido pelo texto anterior da reportagem: “para estar em Budapeste na pele de Kósta, era preciso não estar. Seria uma Budapeste por demais concreta”.

O recurso ao fecho-de-ouro é utilizado também em outras reportagens e crônicas. Luiz Fernando Veríssimo termina sua crônica com a frase “Literalmente assombrado”.⁹² “Literalmente” remete à literatura, pela raiz em comum. Já “assombrado” remeta a fantasma – *ghost* em inglês, de onde se origina *ghost-writer*. Ainda apresenta uma contradição, já que “literalmente” conota certa relação com a exatidão, e com o real, enquanto “assombrado” é aquilo que é irreal, fantasmagórico.

⁹⁰ Anexo D.

⁹¹ Anexo C.

⁹² Anexo C.

“Nada mais apropriado para um escritor que escreve sobre o prazer e a dor de criar no anonimato”, escreve a jornalista Anabela Paiva, comentando a informação de que só a voz do romancista seria “exibida” na propaganda do livro nos cinemas. Com “É o humor, é o humor...”, Marcelo Rubens Paiva finaliza seu texto “Outro Chico”.⁹³

É importante notar que, nas críticas, o último parágrafo e, dentro deles, as últimas frases, não são fechos-de-ouro, mas conclusões ou fechos conclusivos. Retomam e sintetizam a argumentação sobre o livro. Na crítica de Nelson Ascher, por exemplo, encontramos: “Caso não os [certos autores húngaros] conheça, tal parentesco acidental adiciona à narrativa uma camada de mistério que a torna ainda mais irônica e divertida”.⁹⁴ Luiz Alfredo Garcia-Roza escreve: “E é no pleno domínio desse jogo de signos que reside a excelência do seu autor”.⁹⁵ Esta frase, por exemplo, sintetiza toda a argumentação do crítico, ao associar a qualidade literária do romance ao “jogo de signos” descrito na crítica.

O fecho-de-ouro é, pois, um signo da literariedade pretendida pelo jornalismo sobre literatura. Artificio do cronista (na crônica literária de Paulo Mendes Campos sobre Bernard Shaw, por exemplo, o autor escreve no fim que o mal a ser combatido “*é simplesmente a pobreza*”,⁹⁶ em itálico), é uma invasão da crônica no espaço rígido das normas do jornalismo. Este recurso, no entanto, torna-se a própria norma. Escrever bem, no jornalismo cultural, é escrever de forma clara e terminar o texto com uma frase marcante, irônica ou simplesmente bem-humorada.

4.1.3 Informação e avaliação

Como estamos vendo, os subgêneros do jornalismo sobre literatura apresentam as mesmas máscaras em diferentes perspectivas. Os mesmos elementos aparecem em cada tipo de texto com diferentes funções. A introdução, que no texto mais rígido jornalístico é o *lead*, resumo do essencial, no jornalismo sobre literatura costuma ambientar, introduzir temas, não dados. Na verdade, o *lead* – quem fez o quê, como, quando, onde, por quê – é deslocado para um momento posterior do texto ou surge difuso em diferentes parágrafos.

⁹³ Anexo A.

⁹⁴ Anexo A.

⁹⁵ Anexo C.

⁹⁶ CAMPOS, Paulo Mendes. “Bernard Shaw”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 112.

Este tipo de introdução não corresponde àquilo que, no “jornalismo literário”,⁹⁷ chamava-se “nariz-de-cera”. Enquanto neste a ambientação era de algo externo ao tema, na forma de introdução recorrente no jornalismo sobre literatura o que ocorre é a apresentação dos temas que serão tratados e dos signos que irão dar sentido ao texto.

Marcelo Rubens Paiva, por exemplo, introduz seu texto com a idéia central, a de que a qualidade de *Budapeste* seria o humor: “Chico Buarque, 59, resolve atender a amigos que mencionavam que sua obra literária contrastava com seu bom humor”.⁹⁸ Arnaldo Bloch, no *Globo*, e Beatriz Resende, no *Jornal do Brasil*, dão as diretrizes de suas análises: a recorrência do duplo para o primeiro, as diversas identidades artísticas para a segunda.⁹⁹ Mesmo a matéria que mais se aproxima do gênero reportagem homogêneo é aberta com uma introdução avaliativa, como se, no jornalismo sobre literatura, a classificação da obra fosse parte do *lead*: “é provavelmente o livro mais leve e divertido de Chico Buarque. Da primeira à última página, os olhos percorrem gostosamente as palavras, que se encaixam naturalmente como mão e luva”.¹⁰⁰

Como na introdução, todo o texto do jornalismo sobre literatura é marcado por três dimensões: a avaliação, a informação e a literariedade, sendo que desta falamos nos tópicos acima. Informação e avaliação – sendo que esta, por sua vez, é análise e julgamento – tencionam-se, nesse discurso que nunca se decide entre jornalismo e crítica. Em alguns casos, esta tensão provoca uma confusão entre o que é informação externa e o que é avaliação crítica, como no texto de Jerônimo Teixeira, “Escritor e fantasma”: “Chico, no entanto, jamais pisou em Budapeste (para finalizar a obra, preferiu trancar-se em seu apartamento em Paris). De qualquer forma, a Hungria, para José Costa, é antes de tudo seu quase impenetrável idioma, que a muito custo ele tenta dominar. Algumas das melhores páginas do livro são dedicadas a essa imersão em uma nova língua”. Aqui, a informação sobre “Chico” introduz uma argumentação sobre o personagem do romance “José Costa”.

Quanto a esta coexistência instável entre avaliação e informação, é exemplar o texto de Beatriz Resende, “Movido pelas palavras”, publicado no *Jornal do Brasil*.¹⁰¹ A distribuição das matérias sobre *Budapeste* neste jornal foi diferente da realizada nos demais. Primeiro, porque não houve espaço para uma crítica propriamente falando. Segundo, porque a matéria principal, que na *Folha de S. Paulo* e no *Globo* foi assinada por jornalistas, no *JB* foi

⁹⁷ Expressão utilizada como em HABERMAS (2003).

⁹⁸ Anexo A.

⁹⁹ Anexo C e Anexo B, respectivamente.

¹⁰⁰ Anexo B.

¹⁰¹ Anexo B.

assinada por uma professora. Ao final do texto, a apresentação profissional da autora (“Beatriz Resende é professora da UNIRIO e pesquisadora”) indica que não é uma reportagem, mas que, muito provavelmente, se trata de uma crítica. Este pressuposto é reforçado pela ausência de discursos representados no texto. Desta forma, o texto teve a função dupla de informar e avaliar, enquanto a outra matéria do jornal, de Anabela Paiva, foi construída como complemento informativo, estruturado segundo certa direção das falas relatadas.

“Movido pelas palavras” é um texto argumentativo, sem discurso representado, mas que exerce a função do texto jornalístico, ao informar o “obrigatório”, ou seja, o histórico literário do autor (“Com *Estorvo*, de 1992, conseguiu ao mesmo tempo sucesso de vendas e pleno reconhecimento da crítica”), o lançamento do novo livro (“*Budapeste*, seu último romance, que chega às livrarias pela Companhia das Letras”) e o resumo do livro. Quando escreve no presente narrativo (“chega às livrarias”) e se referindo ao momento do lançamento (“*Budapeste*, seu último livro”), Beatriz Resende assimila a linguagem jornalística. Assim, seu texto caminha pelos campos do jornalismo, como também caminha pelo campo da crítica em sua análise de *Budapeste* e, por quê não, pela crônica ao traçar um perfil do romancista.

4.1.4 Informação: curiosidades, desvio temático, enquadramento

Informação não significa necessariamente objetividade e, conseqüentemente, o gênero jornalístico. Todo texto tem de apresentar alguma informação (tornar algo do conhecimento do público), nem que seja sua própria forma. A diferença está nas relações construídas a partir da informação pelo texto. Podemos dizer que existem textos que em sua superfície são informadores – dão voz a certos sujeitos, estabelecem estratégias pragmáticas para tornar o processo mais eficaz – e outros que são deformadores, que, partindo de uma informação (algo que se deve ou queira tornar público), assumam o controle de uma nova ação, de uma enunciação com a voz do enunciador.

Em um primeiro momento, a informação no jornalismo tem apenas a primeira função, informadora. Exemplos disto são, por exemplo, os “serviços” que toda cobertura de imprensa sobre algum livro tem de ter: editora, data aproximada do lançamento, quem é o autor, qual o gênero da obra. Ao lado destes, outros dados informados são expostos: onde foi escrito o livro, o tempo em que foi escrito, quem o ajudou, o que outras pessoas relacionadas ao tema fizeram ou acham do livro, do autor e de seu processo criativo, etc. À medida que a informação se afasta do assunto, toma a forma de algo curioso, isto é, um argumento patético,

um efeito de sentido que comove o leitor, que o coopta.¹⁰² A informação de que o romancista Chico Buarque “só não abandonou o futebol, peladeiro religioso que é” não afeta o desenvolvimento textual. Tal estratégia conta com a paixão do leitor, como se o estivesse guiando pelo ambiente representado e apontando o que está fora do campo de visão do leitor, ou seja, do tema.

Outra função da informação é justificar um deslocamento temático do texto, que pode assumir a forma de gancho, como no biografismo ou em outras formas que não estejam ligadas ao princípio da atualidade. Em “Escritor-fantasma”, de Luiz Fernando Veríssimo, esta operação, que só ocorre no início, é de simples indução: do tema de *Budapeste* – o *ghost-writer* – ao tema *ghost-writer*.¹⁰³ Já José Saramago não só generaliza a idéia do escritor-fantasma, como a desloca: dos universos paralelos ao plágio, deste ao “plagiário absoluto” de Borges, disto de volta ao escritor-fantasma de *Budapeste*, disto à questão da realidade e, por fim, da realidade à avaliação do romance.¹⁰⁴ Mais do que um texto sobre algo, este texto deformador constrói-se a partir de algo.

Por fim, existe uma função intermediária da informação, o enquadramento, isto é, a delimitação de um recorte. No jornalismo sobre literatura, o enquadramento é responsável pelo enfoque argumentativo do texto. Introduz as categorias que serão analisadas. Luiz Alfredo Garcia-Roza, por exemplo, apresenta no primeiro parágrafo seu instrumento conceitual: a superficialidade ou lateralidade de todo texto, presente em *Budapeste*, já que “sua matéria-prima são os acontecimentos, mais do que as pessoas e as coisas, e não existe profundidade no acontecimento”. Já para Beatriz Resende, a questão será a identidade, apresentada no primeiro parágrafo pela informação sobre a identidade mutante do autor.

A função do enquadramento é sempre redutora do campo de visão, mas lhe permite ver com mais definição as nuances do tema. Esta informação redutora pode vir de um aspecto textual da obra analisada – ou no texto de Garcia-Roza – quanto de um elemento externo – como no texto de Beatriz Resende. No entanto, essas variações – de enfoque, método ou linguagem – têm em comum a função deformadora, aproximando de tal forma o objeto que ele se deixa ver na variação de seu granulado.

¹⁰² Cf. PINTO, Milton José. *Comunicação & discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, p. 18.

¹⁰³ Anexo C.

¹⁰⁴ Anexo A.

4.1.5 Linguagens

De forma geral, todos os problemas anteriores podem ser englobados no da linguagem, ou seja, numa relação construída com certas normas históricas, com uma língua. A língua, segundo Roland Barthes, “é bem menos um cabedal do que um limite extremo; ela é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele poderia dizer sem perder (...) o gesto essencial de sua sociabilidade”.¹⁰⁵ A língua é, logo, a própria condição de existência da fala, o peso histórico de todas as falas ditas. A fala depende da língua, pois todo ato de comunicação é mais reconhecimento do que descoberta. Desta forma, um fecho-de-ouro não existe se não for reconhecido pelo leitor, se não fizer parte de um arquivo ou repertório. A partir deste primeiro reconhecimento a norma pode ser contestada, como na crônica acima referida de Paulo Mendes Campos, em que, ao invés do teor levemente irônico ou até mesmo de certo humor, o autor utiliza uma melancolia: “*é simplesmente a pobreza*”.

A neutralidade pretendida pelo gênero reportagem é, portanto, um posicionamento de determinada consciência diante da língua. É a passagem da delimitação da língua para a imposição da escrita. Da mesma forma, um estilo pessoal, o uso da primeira pessoa, quando no interior de uma escrita determina um lugar à parte para o jornalismo sobre literatura e, mesmo dentro deste jornalismo, para a crítica e a crônica.

José Saramago, por exemplo, assume uma primeira pessoa que diz: “Não creio enganar-me”. Luiz Alfredo Garcia-Roza insinua outra linguagem ao seu texto, filosófica e psicanalítica, conceituando *Budapeste* como um “romance da superfície”, expressão aqui livre da conotação negativa que lhe impõe o senso comum e que, portanto, exige do leitor um reconhecimento desta outra linguagem.

Se o jornalismo sobre literatura já é, por si mesmo um suplemento, espaço do discurso jornalístico para se imiscuir com outros discursos, a crônica e a crítica exercem no jornalismo sobre literatura a função, caso não seja de suplemento, ao menos de complemento. O complemento à reportagem está ainda mais livre para utilizar outras linguagens e para mostrar sua máscara, seu repertório. No entanto, das excursões a outros domínios, o jornalismo sobre literatura sempre retorna ao seu domínio, ao jornalismo. Assim, mesmo quando introduz um conceito de outro campo, o repórter, o cronista e o crítico tornam a informar, a ser claros e objetivos.

¹⁰⁵ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 22.

4.1.6 Exceção: gancho

O apelo à biografia, como vimos, é uma espécie de gancho jornalístico, ou seja, de extensão temática norteadada pelo princípio da atualidade. Discorreremos também sobre como a informação nova pode gerar um deslocamento temático em um texto argumentativo. Existe uma outra forma de gancho de atualidade, mas em que há mudança no próprio tema do texto. Ou seja, não é um texto que desliza por temas, mas um texto cujo tema tangencia o principal.

Este é o caso da reportagem “O biografado nos captura a alma”, diz Ruy Castro”, de Marcelo Rubens Paiva, que parte de algo secundário – a relação entre biógrafo e biografado, dois personagens de *Budapeste* – para fazer uma enquête entre biógrafos e políticos sobre a relação entre escritor e personagens “reais” e sobre o *ghost-writer*.¹⁰⁶

4.2 SUBGÊNEROS DO JORNALISMO SOBRE LITERATURA

Como foi visto, há três personagens modernos que dividem o protagonismo do jornalismo sobre literatura: o público como fim do discurso; o autor como sujeito às vezes apagado, outras explícito; a literatura como objeto. A cada personagem corresponde uma das funções formais dos textos: a informação corresponde a uma sujeição ao público, que por definição ignora a maior parte do que está fora do jornal, já que o que o une em sua heterogeneidade é a própria leitura do jornal; a literariedade está centrada no autor, aponta para o trabalho de escrita; a avaliação é algo próprio de um discurso sobre a obra artística, que para se legitimar depende de análise e julgamento.

A combinação dessas funções principais, mais ou menos hierarquizadas, constitui os subgêneros do jornalismo sobre literatura. A particularidade dos cadernos culturais faz com que essas fronteiras estejam cada vez mais frágeis. Em todos os subgêneros encontramos textos bem ou mal escritos, com ou sem avaliações pertinentes e esclarecedoras, cujos recortes informativos trazem algo de novo sobre o tema ou só sirvam para marcar a presença do tema nas páginas do jornal. O esforço para divisar as marcas textuais e a partir delas separar os textos genericamente não é uma avaliação do que se fez, mas análise do que se pretendeu fazer.

¹⁰⁶ Anexo C.

4.2.1 Crônica

E o cotidiano é o pão da crônica.

Paulo Mendes Campos.¹⁰⁷

A crônica não pode ser uma crítica pelo motivo que a torna crônica, ou seja, pelo sentido que um elemento dominante dá aos demais. Na crônica, este elemento é que sua narrativa ou sua argumentação – o que indica, por si só, que existem dois tipos de crônica, ao menos – demonstra sempre a presença do emissor, não como sujeito ordenador da argumentação ou consciência externa ao discurso, mas como a própria razão de existência da crônica. Ou seja, o emissor pode identificar-se com um personagem, como nas crônicas narradas em primeira pessoa; pode descrever um estado de espírito, necessariamente pessoal, como nas crônicas temáticas, aquelas que mais se aproximam da crítica; podem assumir um discurso “quase diálogo” com um leitor provável. Mas sempre, está presente um enunciador que se identifica com o sujeito da enunciação.

Assim, a crônica sobre literatura, seja ela temática ou narrativa, não é nem uma reportagem, ou seja, uma narrativa em que se atribui a outros o enunciados, nem uma crítica em que a obra literária é apresentada como algo que em si carrega um sentido e um valor: a crônica é o discurso que hesita, representa uma leitura em que o prazer do cronista é mais o tema do que a relação que a obra estabelece. A obra é um ponto de partida para o cronista estabelecer suas próprias relações. Daí, decorre haver uma liberdade do cronista em evocar seu destinatário, como co-participante da atualidade, do lugar do cronista como intérprete do cotidiano, um lugar para a literariedade.

Por tudo isso, a crônica tem um valor principal, que não é nem a informação nem a avaliação. Literatura do cotidiano, a crônica tem um valor estético, que se dá pelo sentido de seu texto, em direção ao próprio autor. Isto é, a crônica é um texto que primeiro aponta para a própria escrita, para a organização textual, para a palavra. Mas o que é a escrita senão aquilo que existe no texto de autoria, de uma identidade que assume certa unidade em meio à polifonia do escrito.

Nas fronteiras da crônica, podemos encontrar a crítica chamada impressionista e o perfil. A primeira é uma crítica marcada pela circunstancialidade da crônica, ou seja, pela indicação do cotidiano do autor do texto na leitura da obra literária – não pela precariedade, já que toda crítica é precária, uma vez que não refaz todo o sistema de signos da obra, apenas

¹⁰⁷ CAMPOS, Paulo Mendes. “Bandeira do Brasil – um patrimônio que não quer tombamento”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 100.

parte dele. A segunda tem o vigor informativo do jornalismo e a relação com o objeto da crônica. Isto é, o autor do perfil não está fora do ambiente em que o personagem é retratado.

Existem, basicamente, três níveis de envolvimento do emissor com o texto. O primeiro corresponde à coincidência do emissor e do sujeito responsável pelo enunciado. Essa coincidência ocorre quando se utiliza a primeira pessoa do singular – como “não creio enganar-me dizendo” na crônica de José Saramago – ou outras marcas como “o autor do presente trabalho”.

Um segundo nível existe quando essa coincidência não é explícita, mas surge um enunciado que não podemos atribuir a nenhum sujeito que não o enunciador, como o uso do advérbio “provavelmente” pela repórter Anabela Paiva, a introdução de uma questão inicial por Saramago (“Haverá universos paralelos?”) ou a utilização do presente narrativo. Este enunciador é autorizado a ter voz própria, a ter um repertório e não apenas fontes, mas não a ser um elemento identificável no interior do plano textual.

O terceiro nível é o da organização textual, que por sua vez pode ser mais ou menos explícita. Quanto mais obedeça a um encadeamento reconhecível de sua informação, ou seja, obedeça a uma rotina, menos o texto aponta para seu autor, como vemos no texto de Anabela Paiva, cujo fio condutor é o relato de falas de outros sujeitos.

Desta forma, quando mais a literariedade e o autor são elementos centrais do texto, mais ele se aproxima da crônica, embora seja comum no jornalismo sobre literatura sobre literatura predominar um texto mais “autoral” do que nos demais cadernos. Esta diferença, entretanto se estabelece entre o jornalismo sobre literatura e outras seções do discurso jornalístico, ocorrendo o inverso entre a reportagem e a crônica. Isto é, o jornalismo cultural é o mais literário dos setores do jornalismo, mas a crônica é mais literária do que a reportagem.

4.2.2 Reportagem

*Fato e repórter
unidos
(...)
devolvendo ao tempo
o testemunho do tempo*

Carlos Drummond de Andrade¹⁰⁸

¹⁰⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A casa do jornal, antiga e nova”. In: _____. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 117-118.

Mesmo no texto mais objetivo possível, ou seja, em que há um apagamento do enunciador externo, marcas textuais apontam para uma instância exterior, para uma consciência que constrói o texto. Assim, por exemplo, o discurso direto significa um distanciamento do enunciador – do personagem que se coloca como autor do texto, que é, ao mesmo tempo, quem assina e a instituição responsável por tornar o texto público – em relação ao sujeito da enunciação, àquele a quem se atribui um enunciado dentro do texto.¹⁰⁹ Já o discurso indireto é uma espécie de incorporação do enunciado de um outro sujeito da enunciação pelo enunciador, uma interseção entre dois sujeitos como origem do enunciado.

No entanto, o que determina a reportagem enquanto gênero é o maior apagamento do enunciador, que não aparece através de juízos ou digressões, ou seja, de frases que apontem diretamente para seu autor. Em seu lugar emerge algo que deve ser tornado público, uma informação que é *a priori* de propriedade de um público, mas que este só pode encontrar no texto. Quem deve ser informado é o público: não qualquer público, mas o daquele jornal. Embora possa ser mais ou menos especializado e pertencer mais ou menos a esta ou aquela cultura, o que marca o público é ser representado pelo discurso jornalístico e dele espera a prova, a informação fechada e completa, sem lapsos e falhas.

É comum, como podemos ver na matéria “Um parágrafo por dia”,¹¹⁰ a escolha de uma estratégia que encadeie os enunciados como se um levasse automaticamente a outro. A estrutura que a repórter Anabela Paiva escolhe é, basicamente, o contraponto entre a apresentação da informação (primeiro, terceiro, quinto, sexto, oitavo, nono e décimo primeiro parágrafos) e o discurso representado direto nos demais parágrafos. Há, no entanto, certa contaminação de um texto fora do padrão do objetivismo jornalístico. A jornalista demonstra incerteza (“provavelmente”, no primeiro parágrafo) e projeta um público (na expressão “inseparável Caldas Aulete”, no oitavo parágrafo) que não são esperados de um texto jornalístico. O enunciado “inseparável Caldas Aulete”, note-se, determina ao leitor lugar oposto ao da expressão “Caldas Aulete que lhe é inseparável”. Enquanto a segunda é explicativa, a primeira proporciona um reconhecimento, um reencontro virtual com algo já sabido, mesmo que o receptor real desconheça a informação antes da leitura.

O desrespeito às regras genéricas é esperado nos cadernos culturais. Há, no entanto, certo limite, que é justamente aquele em que o enunciador – e sua posição em relação ao objeto – se torna mais importante do que a informação pública. A fronteira é aquela que permita a criação de um universo autônomo de enunciados que se complementam. Este

¹⁰⁹ Cf. PINTO, Milton José. *Comunicação & discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, p.96.

¹¹⁰ Anexo B.

universo é construído pelo *lead* e pela chamada “pirâmide invertida” do jornalismo, ou seja, a colocação da estrutura ou essência do objeto no início do texto, de forma que o objeto não se construa aos poucos, mas já se apresente como que por inteiro, fotografado.

Outra fronteira que não deve ser ultrapassada, e que está diretamente ligada à maior ou menor inserção do enunciador no texto, é a utilização das fontes. No jornalismo, enquanto discurso do discurso do outro, prevalece a fonte em detrimento do repertório. O repertório é a informação cuja origem é a história pessoal do autor, suas leituras e seu posicionamento – seu estilo, na acepção barthesiana. A fonte estaria mais próxima de uma escrita padronizada, de uma intermediação entre o estilo de outro sujeito e o público.

O cruzamento de tais limites se dá pela inserção do enunciador no objeto – logo, o objeto tem de se construir aos poucos, já que o que domina o texto é a aproximação ou afastamento do enunciador em relação ao personagem – ou o estabelecimento de uma argumentação sobre o objeto que utiliza não a fala de outros sujeitos, mas um repertório. Assim, temos o perfil e a resenha, respectivamente.

4.2.3 Perfil jornalístico e perfil literário

O perfil é aquele subgênero que tanto possui literariedade quanto informa, mas em que a literatura é deslocada do centro temático. Logo, é um texto que exerce sua função de tornar público, mas cujas marcas “autorais” são explícitas.

A matéria de Arnaldo Bloch “Chico Zsoze Kósta Buarque”, por exemplo, é precisa ao informar a “tiragem inicial de 50 mil exemplares” e “as 174 páginas do livro”.¹¹¹ O autor, entretanto, sempre se faz presente: acompanha o personagem (“lá ia ele em longas caminhadas pela praia”), apresenta um testemunho de seu conhecimento (“peladeiro religioso que é”) e elege um símbolo para o personagem (“a sombra do duplo, a identidade oculta ... Como num sonho buarquiano”). A literatura aparece apenas como um elemento da identidade do personagem-romancista (“Como o personagem do novo livro”).

Existe, no entanto, um perfil jornalístico e um perfil literário, ou seja, um perfil mais informativo ou mais “autoral”? Essa diferença reside na distinção entre o cotidiano e a atualidade. O jornalístico está justamente na proximidade entre o tema e um presente que é do leitor. Arnaldo Bloch, em seu texto, determina a informação tendo como ponto de convergência o momento em que o livro é lançado, que, idealmente, é também aquele em que

¹¹¹ Anexo C.

o público o lê. Por isso, os fatos narrados se relacionam mais com o momento em que o romancista escreveu o livro do que com um passado, a não ser em certos momentos em que o autor da matéria se faz presente, como na frase “peladeiro *religioso* que é”. O tempo deste texto é o pretérito imperfeito.

Em um perfil do poeta Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos utiliza sempre o seu cotidiano para falar do cotidiano do poeta, colocando-se como co-participante (“com ele participei”, “passamos a noite”) ou imiscuindo sua fala com uma fala que não pode ser sua, ou seja, relatando uma fala do personagem sem explicitar a operação realizada (em “aprendeu a curtir este quarto”, a informação só pode ter sido primeiro proferida pelo personagem, mas não é mostrado como se fosse), com o predomínio do pretérito perfeito.

Escreveu Paulo Mendes Campos neste perfil:

Há duas razões para alguém escrever por encomenda: para remendar orçamento ou para satisfazer um amigo. Foi para ajeitar a receita que Bandeira produziu as crônicas mais antigas, no *Diário Nacional*, de São Paulo, em *A província*, de Recife. Colaborou também com artigos mais obviamente literários, para jornais de Juiz de Fora, Belo Horizonte e outros lugares. Atendendo a pedidos, sempre escreveu, mesmo depois de finanças razoavelmente resolvidas.¹¹²

A informação deste parágrafo, precisa, está subordinada a um enunciado sem outra fonte que não o enunciador. Desta forma, há um deslocamento da função da informação de um “tornar público” para uma ilustração de um conceito geral do autor do texto, sem relação anterior a qualquer texto analisado ou mesmo com o personagem.

Esta mudança, histórica, de um perfil mais literário para outro mais jornalístico, indica também uma mudança do jornalismo, uma crescente importância da atualidade, da subordinação ao evento e ao movimento do mercado editorial, a preocupação com a formação e ampliação do público leitor.

¹¹² CAMPOS, Paulo Mendes. “Bandeira do Brasil – um patrimônio que não quer tombamento”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 99-102. *Ibidem*, p.101.

4.2.4 Crítica, resenha ou “impressionismo”?

Em 1943, estando nos Estados Unidos, escreveu o crítico Afrânio Coutinho que, naquele país, “as seções de registros de livros, de todos os jornais e revistas, não são consideradas seções de crítica, mas de *review*, e os seus autores não são tidos como críticos”.¹¹³ Esta consideração, embora marcada por certo apreço por uma rigidez na concepção dos gêneros, serve para introduzir o que é uma resenha e em que este subgênero difere da crítica e da simples nota de lançamento.

Em jornais e revistas dos Estados Unidos, como o *New York Times Book Review*, publicação do jornal *The New York Times*, as críticas e ensaios dividem espaço com listas de livros publicadas regularmente, acompanhados de pequeno resumo, agrupados segundo o gênero. No Brasil, não ocorre este “registro de livros”, mas certas variações disto: de um lado, a nota de lançamento, curta, que não passa de um resumo informativo; de outro, há a resenha, que por definição é um resumo crítico voltado para o público enquanto consumidor.

Visto o problema de uma perspectiva próxima à de Afrânio Coutinho, não há crítica jornalística, já que, estando no jornal, o texto sobre literatura deve informar, relegando a avaliação ao segundo plano. Complementando esse raciocínio, diríamos que a lógica do jornal, em que é possível que os principais jornais do país publiquem matérias no mesmo dia sobre certo livro, como ocorreu com *Budapeste*, impediria uma leitura demorada e atenta, estudo e comparação de obras, atividades essenciais à crítica.

Do ponto de vista assumido por este trabalho até aqui, deve-se ver o problema de outra maneira: a resenha é o subgênero cuja estrutura assimila a narrativa do livro, a fim de criar uma expectativa no público consumidor. A crítica, por outro lado, como não tem como sentido dominante o público, mas a literatura, trabalha com a obra como objeto pronto, a ser avaliado em sua totalidade. Esta distinção independe do vocabulário usado. Sua definição se dá pelo sentido do texto em direção ao público ou ao objeto literário, pela predominância da função informativa ou avaliativa.

O texto de Nelson Ascher “Chico tem uma história e sabe como contá-la” tende a ser construído como uma resenha.¹¹⁴ Embora tenha uma introdução que apresenta determinado tema que será abordado quando o texto for falar da obra – o tema *ghost-writer* –, a estrutura que se segue é da resenha, ou seja, de um resumo até certo ponto do romance (“e, aí, bom, não

¹¹³ COUTINHO, Afrânio. *A crítica e os rodapés*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literária/rodapés.html>. Acesso em: 09 nov. 2004.

¹¹⁴ Anexo A.

vou obviamente contar a história”) combinada com juízos de valor (“a sobriedade de sua escrita permite à história desenrolar-se por si só”). Por fim, em um momento mais interpretativo, Nelson Ascher tenta localizar o romance, comparando-o a “uma novela filosófica um pouco à maneira do século 18” ou a textos “de prosadores magiares da primeira metade do século 20”. Não há, portanto, análise propriamente dita, mas um acréscimo de informação, a tentativa de adiantar ao possível leitor o que este encontrará, de segmentar o público a partir de uma classificação.

A resenha, subgênero que informa o livro – o torna de conhecimento público – tem uma função essencial à literatura: a divulgação, o incentivo à criação de um público leitor brasileiro.

4.2.5 Existe crítica jornalística?

... a crítica de jornal é uma atividade momentânea e (...) o crítico não visa a duração mas o seu momento.

Antonio Candido.¹¹⁵

Se considerarmos que é possível uma crítica jornalística, isto é, uma avaliação do livro como um todo, seria esta crítica ainda praticada atualmente? Antes de responder a esta questão, deve-se perguntar: o que fala a crítica? Primeiramente, crítica não é só julgamento, mas também, como escreveu Barthes, “a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido [da obra]”. Isto quer dizer que a crítica, a partir da análise dos elementos da obra, tenta reconstituir alguns significados da obra utilizando certa linguagem.

Neste ponto, já ocorre uma clivagem entre a crítica de juízo de valor e a crítica interpretativa. Estas críticas – e, principalmente, a segunda – apresentam outras divisões, quando ao lugar do crítico e o conceito do objeto literário, ou seja, do método. Quando Afrânio Coutinho ataca a crítica jornalística, na verdade está se dirigindo à crítica “condicionada à impressão pessoal (...), às imposições de natureza extraliterária, política ou social”.¹¹⁶ Isso significa que, para Coutinho, a crítica dita impressionista não difere de uma crítica sociológica ou ideológica, ou mesmo biográfica.

Todavia, o problema pode ser deslocado: hoje, existe crítica jornalística com método fixo ou livre? Para Barthes, o método seria mais uma questão de linguagem do que da

¹¹⁵ CANDIDO, Antonio. “Um ano”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002, p. 31.

validade de uma ou outra teoria. Pensando deste modo, existiria, no jornalismo brasileiro, a análise com linguagem de repórter – resenha, na verdade –, uma crítica com linguagem literária – crítica impressionista – e uma crítica propriamente dita. Mesmo nesta crítica, entretanto, não há, como antes, uma definição de princípios – ou de uma ética, como quis Antonio Cândido ao iniciar sua colaboração à *Folha da Manhã* –¹¹⁷ nem uma metalinguagem da crítica – como na análise da obra de Lima Barreto por Sérgio Buarque de Holanda. Isso porque se acentua o viés informativo do jornalismo, em detrimento da literariedade e da avaliação.

A diferença entre a crítica propriamente dita e a impressionista, para Antonio Candido, é que aquela “ultrapassa a sua [do crítico] pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada”, enquanto a crítica impressionista seria “uma aventura da personalidade”.¹¹⁸

Por fim, a crítica jornalística, qualquer que seja sua linguagem – da crítica, da resenha ou impressionista –, é aquela que necessariamente tem certo grau, maior ou menor, de contágio pela linguagem jornalística. Não se pode exigir de uma crítica jornalística que não participe do discurso jornalístico e, conseqüentemente, que não assimile certo roteiro textual, assim como a crítica acadêmica sempre existe no interior do discurso acadêmico, com todas as restrições e imposições que disso decorrem.

A crítica de Beatriz Resende, matéria principal do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, assimila em maior grau a linguagem jornalística do que a crítica de Luiz Alfredo Garcia-Roza, publicada na metade inferior da segunda página do *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*. Embora utilizando conceitos diferentes – identidade na primeira, superficialidade na segunda –, ambas são críticas, já que a função dominante é a avaliativa. Na primeira ocorre, no entanto, uma espécie de mescla com uma possível introdução informativa.

Esta dificuldade em determinar a que subgênero ou gênero cada texto pertence demonstra como no jornalismo sobre literatura convivem diferentes vozes. A convergência de visões, de éticas, resulta em um lugar de onde o princípio da atualidade – ou seja, a preocupação com o que é contemporâneo – próprio do jornalismo, uma liberdade de escrita própria da literatura, a análise e o estudo críticos podem contagiar os outros discursos.

¹¹⁶ COUTINHO, Afrânio. *A crítica e os rodapés*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literária/rodapés.html>. Acesso em: 09 nov. 2004.

¹¹⁷ CANDIDO, Antonio. “Ouverture”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002, p. 23.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 24-25.

5 CONCLUSÃO

A proposta deste trabalho foi tentar determinar que tipo de jornalismo sobre literatura é feito hoje no Brasil, principalmente quanto ao gênero dos textos. Para tanto, tentamos determinar como foram, historicamente, formados os discursos jornalístico e crítico. Isto porque o jornalismo sobre literatura tem a crítica e a reportagem como seus extremos.

O jornalismo sobre literatura que encontramos nos cadernos culturais é heterogêneo. Diversas vozes, não só a jornalística e a crítica, mas também a própria literatura, não só como tema, mas também como uma linguagem que perpassa os mais diversos tipos de texto, um cultivo da forma que foge ao padrão do gênero tradicional de reportagem, que o Brasil começou a utilizar na década de 50, e que se caracteriza pela clareza, pelo apagamento do enunciador e pela estrutura de “pirâmide invertida”.

No entanto, mesmo a crítica se submete a um princípio de informação, crescente no discurso jornalístico. A metacrítica que havia nos jornais dos anos 40 e 50, como comprovam artigos de Antonio Cândido e de Afrânio Coutinho publicados em jornais, é substituída por uma certa relação de complementaridade entre a crítica e a matéria principal.

Estas mudanças refletem um percurso histórico dos discursos crítico e jornalístico. Enquanto o primeiro se especializou e, muitas vezes, se retraiu para o interior das universidades, o jornalismo transformou-se em direção a uma crescente profissionalização. Podemos dizer, logo, que a função informativa determina, cada vez mais, as funções avaliativa e literária do jornalismo sobre literatura. Estas outras funções, entretanto, permanecem ou até mesmo espalham-se mais pelos subgêneros deste jornalismo.

Ao lado da liberdade de escrita, o jornalismo sobre literatura exerce importantes funções, que este trabalho não conseguiu abordar: a divulgação da literatura, a formação de público e a criação de um circuito literário. Qual é, afinal, o impacto do jornalismo sobre literatura e, principalmente, quando há a cobertura de um evento como foi o lançamento de *Budapeste*? Qual foi a importância histórica e atual deste jornalismo para a literatura, em sua mutação e consolidação? Podemos sintetizar essas perguntas em uma só: qual o poder do jornalismo em transformar a literatura?

Além disso, alguns temas que foram apenas abordados poderiam ser estudados de forma mais extensa. Um deles é a constituição dos discursos jornalístico e literário como discursos representantes e constituintes de público, sendo que um se direciona a um público ideal e o outro se coloca como consciência reflexiva deste público. Outro seria a tensão entre

estilo pessoal, escrita profissional jornalística e a influência de outras linguagens neste jornalismo.

O jornalismo sobre literatura carrega em si alguns dos discursos fundadores da Modernidade: o jornalismo, a crítica e a literatura. A cada momento, ele os relaciona de diferente forma. Por esta interseção de linguagens tão diferentes, o jornalismo sobre literatura é um lugar privilegiado para se entender algumas mudanças na forma destes discursos se relacionarem com o público.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de. “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50”. In: ABREU, Alzira Alves de *et al.* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 13-60.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1994, 160 p.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: OS PENSADORES, vol. 3. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 33-75.
- ASSIS, Machado de. “O jornal e o livro” (1959). In: _____. *Balas de estalo & crítica*. São Paulo: Globo, 1997, p. 125-135.
- _____. “A reforma pelo jornal” (1959). In: _____. *Crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p. 205-207.
- _____. “O ideal do crítico” (1965). In: _____. *Crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p. 11-16.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 226 p.
- _____. “Prefácio”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 15-26.
- _____. “O que é a crítica”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 157-163.
- _____. “Crítica e verdade”. In: _____. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 185-231.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Marlene. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 2 discos (55:42 min) 33 1/3 rpm, estéreo. 634.940-0.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 176 p.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 280 p.
- CAMPOS, Paulo Mendes. “Bandeira do Brasil: um patrimônio que não requer tombamento”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 99-102.
- _____. “Bernard Shaw”. In: _____. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 111-112.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 366 p.
- _____. “Ouverture”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002, p. 23-30.

_____. “Um ano”. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2002, p. 31-36.

CORTÁZAR, Julio. “Os passos no rastro”. In: _____. *Octaedro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 19-40.

COSTA, Cecília *et al.* *A arte da crítica*. 2004. Seminário realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *A comédia da vida literária*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/comedia.html>. Acesso em: 11 nov. 2004.

_____. *Introdução geral: a crítica literária no Brasil*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/caminhos.html>. Acesso em: 10 nov. 2004.

_____. *A crítica e os rodapés*. Disponível em: <http://www.acd.ufrj.br/pacc/literaria/rodapes.html>. Acesso em: 09 nov. 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001, 316 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. *Mar de histórias: antologia do conto mundial. I: das origens ao fim da Idade Média*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 256 p.

HAAR, Michael. *A obra de arte: ensaios sobre a ontologia da obra de arte*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000, 126 p.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, 400 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, 196 p.

JAKOBSON, Roman. “O dominante”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 511-518.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, 192 p.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando. “Imprensa carioca nos anos 50: os anos ‘dourados’”. In: ABREU, Alzira Alves de *et al.* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 157-187.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002, 238 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, 372 p.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, 216 p.

NUNES, Benedito. “Ocaso da literatura ou falência da crítica”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 126-135.

PINTO, Milton José. *Comunicação & discurso*. 2. ed. São Paulo: Hacker, 2002, 128 p.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2003, 144 p. (Coleção Comunicação)

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970, 222 p.

PRADO, Décio de Almeida. “O clima de uma época”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, p. 25-43.

ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002, 200 p.

SOUZA, Eneida Maria de. “Querelas da crítica”. In: *Traço crítico*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1993, p.1-12

SCHWATZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FLCH/USP, 1999, p.82-95.

SÜSSEKIND, Flora. “Crítica a vapor”. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 57-98.

_____. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: _____. *Papéis colados*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 15-36.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 210 p.

ANEXOS

ANEXO A
FOLHA DE S. PAULO

ANEXO A
FOLHA DE S. PAULO

ANEXO B
JORNAL DO BRASIL

ANEXO B

JORNAL DO BRASIL

Um parágrafo por dia

ANABELA PAIVA

Budapest, a história de um *ghost-writer* atormentado pelo ciúme da mulher e da sua obra, dividido entre Rio de Janeiro e a capital húngara, é provavelmente o livro mais leve e divertido de Chico Buarque. Da primeira à última página, os olhos percorrem gostosamente as palavras, que se encaixam naturalmente como mão e luva. Uma simplicidade precisa que talvez tenha exigido mais tempo e concentração do autor do que seus livros an-

teriores, *Estorvo* e *Benjamin*.

— Nos outros livros, ele escrevia uma página por dia. Neste, havia dias em que ele só escrevia um parágrafo — conta o editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras.

Foram dois anos de trabalho, alongados por uma reviravolta radical na trama. Inicialmente, Chico escreveu a história de um arquiteto. Depois decidiu trocar de personagem:

— Ele ligou para saber se eu conhecia algum livro sobre um *ghost-writer*. Eu disse que

mesmo que houvesse, não seria problema. Ele encerrou: “não fale isso pra ninguém”.

Foi o máximo que o editor conseguiu saber sobre o livro até que ele chegou nas suas mãos, trazido por um *courier*, depois que Chico lhe telefonou e comunicou, em julho: “Nasceu, sem cesariana, sem fórceps, de parto natural. Pode mandar buscar.”

No livro, para aprender húngaro, o escritor José Costa precisa deixar de falar ou ler em outras línguas. Da mesma forma, Chico quase não leu

outros livros e deixou o violão juntar poeira durante o tempo em que escreveu o romance.

— A única vez em que ele pegou o violão foi para compor com Dori Caymmi a canção *Fora de Hora*, escrita para o filme *Lara* — conta o assessor de imprensa Mario Canivello.

Para ter tranquilidade, Chico chegou a comprar um apartamento no mesmo prédio onde mora, no Alto Leblon, para fazer seu escritório. Lá, ele trabalhava com

seus dicionários — um português-húngaro, e o seu inseparável *Caldas Aulete* —, sem telefone ou visitas.

Em silêncio, deve ter sido mais fácil viajar a uma Budapest imaginária. No livro, Chico descreve em detalhes as cidades gêmeas Buda e Pest, separadas pelo rio Danúbio, sem nunca ter pôsto os pés na Hungria. Uma experiência que encontra ecos numa viagem frustrada anos atrás, quando decidiu ir para a Turquia e passou semanas pesquisando sobre o país. A

história é de Canivello:

— Ele não tinha providenciado o visto. Mas disse que a melhor viagem ele já tinha feito, na cabeça.

Sem noites de autógrafa e rodadas de entrevistas, os 50 mil exemplares de *Budapest* chegam às livrarias com uma campanha baseada mais no texto que na imagem do autor. Cinemas irão exibir um comercial em que apenas a sua voz aparece. Nada mais apropriado para um escritor que escreve sobre o prazer e a dor de criar no anonimato.

Livro dentro do livro

BUDAPESTE

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 61

No Rio, onde circula entre as ruas de Ipanema e Copacabana, escreve a autobiografia romanceada de um estranho personagem, o alemão Kaspar Krabbe. A divertida e sensual história do homem que ia escrevendo o relato de sua vida sobre o corpo de várias mulheres, *O Ginógrafo*, torna-se um grande sucesso. A partir daí os conflitos entre identidades reais ou forjadas, entre o revelar-se e o desaparecer irão se multiplicar, cada relato saindo do anterior. De volta à dura Budapest — “custei a aprender que para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em ônibus é se fechar num aposento dentro dela” —, o húngaro não é mais mistério e para ganhar a vida é possível

até escrever uma dissertação no dialeto székely (lembram de *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto?). Em mais um mergulho na fala alheia, ousa, então, escrever os *Terceiros secretos*, no estilo do poeta Kocsis Ferenc. Em tempos de

valorização da paródia, de convívio com simulacros e do uso e abuso dos textos alheios, em apropriações legítimas ou não, tudo isso nos soa incrivelmente próximo.

À maneira dos relatos de Cortázar ou das narrativas do Borges de *Ficções*, cada vez mais, narrar e ser narrado confundem-se, como se confundem autor e persona-

gem, criador e criatura. Mas a arte literária nunca é inocente e praticar a escrita, sua ou alheia, pode se tornar o mais ameaçador dos ofícios, mesmo para quem, como nosso personagem, está seguro de ser a literatura “das artes a única que não precisa se exibir”.

Ao final, o enigma que resulta insolúvel é, ainda uma vez, o mistério da criação: de vida, de arte, de textos. Terminada a viagem por este “mapa de uma pessoa” e concluída a leitura de *Budapest*, só nos resta desejar, por amor à música, que nosso cantor e compositor consiga desdobrar-se em suas múltiplas identidades. A do romancista já se impôs.

Beatrix Resende é professora da UNRIO e pesquisadora

ANEXO C
O GLOBO

ANEXO C
O GLOBO

ANEXO C

O GLOBO

Budapeste: Livro joga o leitor num jogo de signos, que se desenrola horizontalmente na realidade chamada mundo.

Não existe duplo para a realidade

Luiz Alfredo Garcia-Roza

Especial para O GLOBO

LIVRO
CRÍTICA

"Budapeste" é uma história excepcionalmente bem urdida e bem escrita. Além de inteligente. Não tem a pretensão de nos conduzir ao céu das idéias abstratas nem de nos confrontar com as feras trancadas no porão. Nem metafísica nem psicologia. "Budapeste" é um romance da superfície. Sua matéria-prima são os acontecimentos, mais do que as pessoas e as coisas, e não existe profundidade no acontecimento. Em relação a ele não há mergulho nem vôo possíveis, podemos apenas deslizar lateralmente.

No entanto, está presente em todo o desenrolar do livro a questão do duplo: José Costa no Rio de Janeiro e Zsoze Kósta em Budapeste; o autor anônimo e o escritor de sucesso; Vanda, sua mulher no Rio, e Kriska, sua amante em Budapeste; a própria Vanda e a irmã gêmea, Vanessa; Pisti, filho de Kriska, e Joaquinzinho, filho de Vanda; as duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste; e a própria Budapeste, ao mesmo tempo Buda e Peste separadas por um rio que se bifurca; além do incrível jogo de espelhamentos que capturam o leitor ao longo da narrativa. Mas essa onipresença do duplo encobre uma segunda questão invisível na sua assustadora visibilidade: a da realidade.

José Costa, sócio da firma Cunha & Costa Agência Cultural, hábil na escrita e não muito honesto no uso que faz dela, produz textos sob encomenda: monografias e dissertações universitárias, discursos políticos, artigos para livros e jornais, cartas, autobiografias a até mesmo romances que acabam se tornando best-sellers. Tudo isso com o apoio logístico do seu sócio Cunha, diretor-presidente da Cunha & Costa Agência Cultural.

O pleno domínio da língua e a criatividade (e a produtividade) de José Costa acabam por fazer a fortuna de Cunha & Costa. Trata-se, porém, de uma glória anônima já que todo o mérito fica com os "autores" que encomendaram as obras. José Costa permanece um homem desconhecido, desimportante, banal. O único reconhecimento vem do seu sócio que repete a todo instante "José Costa é um gênio", mas que tem que zelar pelo lema da firma: "confidenciabilidade". O verdadeiro autor das obras precisa manter o anonimato.

Personagem experimenta uma segunda vida em Budapeste

Os únicos momentos em que essa regra é quebrada acontecem por ocasião dos congressos internacionais dos autores anônimos, realizados a portas fechadas e rigorosamente interditados a quem não pertencer ao grupo restrito dos *ghost-writers* convidados. Somente nesses encontros,

quando os participantes revelam uns para os outros suas bem-sucedidas criações, José Costa pode brilhar. Brilho secreto, fugaz, fantasmático, como deve ser o brilho de um *ghost*.

É na volta de um desses congressos e graças a uma escala forçada do vôo da Lufthansa, que José Costa se vê em Budapeste. A cidade lhe é inteiramente desconhecida. E a língua é de tal modo difícil que ele nem sequer é capaz de distinguir onde termina uma palavra e começa outra. É nessa cidade que ele conhece a bela Kriska, professora de húngaro, que se torna sua amante. José Costa cede então lugar a Zsoze Kósta; Kriska ocupa o lugar de Vanda; Pisti, filho de Kriska, é o duplo de Joaquinzinho, filho de José Costa e Vanda; e Budapeste passa a ser o duplo do Rio.

Mas a delicia (e a malícia) de "Budapeste" está em nos mostrar que não há duplo da realidade, ou que não há um além-realidade: duplo melhorado (ou mesmo perfeito) do qual a realidade seria uma cópia de qualidade inferior. Embora o tema do duplo atravesse a história de ponta a ponta, o que vai se insinuando como que saindo da sombra é que a realidade não remete a nada que não a ela mesma, que não é possível uma imagem/duplo da realidade posto que ela é, em si mesma, imagem. "Bebê que se vê refletido no espelho fica com a fala empatada", diz a babá de Joaquinzinho. Todo duplo traz a ma-

ca da morte, a realidade é singular e única, impossível de ser capturada no espelho. Não há duplo da realidade, a não ser como fantasma. E fantasma não existe. O *ghost writer* não é um *ghost*, é um *writer*.

A realidade não é o ex-marido de Kriska, duplo fantasmático que nunca se oferece diretamente ao olhar de ninguém: "Realidade eram os passeios na ilha de Margit (...) Os fins de noite em Óbuda (...) As garrafas de vinho Tokaj que levávamos para beber no seu divã (...) E Kriska nua, me estendendo os braços e pedindo que a castigassem (...)". Quando a história transporta o leitor do Rio de Janeiro para Budapeste, de José Costa para Zsoze Kósta, de Vanda para Kriska, não o faz para remetê-lo a um além-realidade. A singularidade dos acontecimentos de "Budapeste" não está nem acima nem abaixo da singularidade dos acontecimentos cariocas de José Costa. Está ao lado.

O que "Budapeste" faz é nos lançar num labirinto de signos: signos mundanos. O jogo de signos não opera verticalmente, mas horizontalmente por deslizamento nessa realidade que chamamos mundo. Signo mundano remetendo a signo mundano num remetimento sem fim. E sem começo. O labirinto é o próprio livro. E é no pleno domínio desse jogo de signos que reside a excelência do seu autor. ■

LUÍZ ALFREDO GARCIA-ROZA é escritor

mas recorrentes na obra musical e literária. Em "Roda viva", onde conta-se a história de um idolo massacrado pela notoriedade. Nas canções de "Cambaio". Em "Benjamim". E na clausura vivida pelo personagem delirante de "Estorvo". Assim como a substância onírica, que é o éter de "As cidades", seu último disco solo.

Nesses dois anos, Chico ficou longe do violão. Só escreveu uma letra (para o filme "Lara") e entrou em estúdio três ou quatro vezes para rápidas participações em discos de terceiros. Só uma pessoa dividiu com ele os segredos de "Budapeste", só ela teve o privilégio não concedido ao editor e a amigos. Chegou a ler trechos em estúdios primitivos, não se sabe o quanto palpitou, mas que leu, leu. Ouviu Chico falar algumas vezes das construções e demolições pelas quais o livro passou, entrou no universo da história e, quando enfim leu o produto acabado, teve dele uma visão abrangente, conectada à aventura do autor. Foi Marieta Severo.

— "Budapeste" é um hino de amor à palavra e à literatura. O Zé Rubem (Fonseca) diz que não se deve procurar o autor na obra. Mas Kósta é Chico, não o Chico-personagem, e sim Chico-criador, ouvíves obcecado pela palavra exata, poeta — diz Marieta.

Agora que tudo acabou, Chico anda feliz. Tem projetos: fazer uma escada para ligar o apartamento da cobertura ao refúgio. Já se fala de uma volta suave ao violão e aos versos, e de um possível disco para 2004. Para descansar, Chico planeja uma viagem. Parece que Budapeste está na rota... ■

► NO GLOBO ON LINE:

Leia um trecho de "Budapeste"
www.oglobo.com.br/cultura

ANEXO D
REVISTA VEJA
